

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
BACHARELADO EM TRADUÇÃO

BEATRIZ FREITAS QUEIROZ

**A TRADAPTAÇÃO COMO PROPOSTA COMBINADA:**

***Romeu e Julieta do Grupo Galpão***

Monografia

Mariana

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
BACHARELADO EM TRADUÇÃO

BEATRIZ FREITAS QUEIROZ

**A TRADAPTAÇÃO COMO PROPOSTA COMBINADA:**

***Romeu e Julieta do Grupo Galpão***

Monografia apresentada ao curso de Letras da  
Universidade Federal de Ouro Preto como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Bacharel em Tradução.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Clara V. Galery

Mariana

2020

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

Q384t Queiroz, Beatriz Freitas.

A tradaptação como proposta combinada [manuscrito]: Romeu e Julieta do Grupo Galpão. / Beatriz Freitas Queiroz. - 2020.  
70 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery.  
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.

Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Graduação em Letras .

1. Shakespeare, William, 1564-1616. Romeo and Juliet - Tradução. 2. Grupo Galpão. 3. Transculturação. 4. Literatura - Adaptações. I. Galery, Maria Clara Versiani. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
REITORIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS



### FOLHA DE APROVAÇÃO

**Beatriz Freitas Queiroz**

A TRADUÇÃO COMO PROPOSTA COMBINADA: *ROMEU E JULIETA* DO GRUPO *GALPÃO*

Monografia apresentada ao Curso de LETRAS - Estudos da Tradução da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel LETRAS - Estudos da Tradução

Aprovada em 02 de outubro de 2020

Membros da banca

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto  
Prof. Dr. José Luiz Vila Real Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto  
Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama - Universidade Federal de Ouro Preto

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 16/03/2021



Documento assinado eletronicamente por **Artur Costrino, COORDENADOR(A) DO CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS ESTUDOS LITERÁRIOS**, em 16/03/2021, às 13:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0147264** e o código CRC **F41D4D02**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.002438/2021-52

SEI nº 0147264

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000  
Telefone: 3135579404 - www.ufop.br

À dona Gláucia, por ter me dado a vida e por ter me ajudado a reconquistá-la tantas vezes. Ao Humberto (*in memoriam*), você sonhou em me ver formada em uma instituição pública, pois este é o passo final para o seu sonho se tornar realidade.

## **Agradecimentos**

Sou eternamente grata à República 171 Feminina, a todas as moradoras e ex alunxs, pela força durante toda a trajetória, em especial à Bruna, Thalyta e Juliana: obrigada pela pressão saudável e incentivo. À Edissa, Evandro e Shiva, por abrirem as portas de sua casa para que eu pudesse escrever com tranquilidade.

Ao Caio, obrigada por me trazer a paz que eu tanto desejava.

Axs amigxs de Ouro Preto, em especial à Daniela, parceira nas manhãs e tardes de escrita, obrigada por todo incentivo.

Axs amigxs de Mariana e companheirxs da Letras e ICHS por literalmente sempre me levantarem nas quedas, em especial à Lissa, Augusto, Lucas e Gabriel que me abrigaram e leram tantas vezes o meu trabalho.

Aos amigos do 204, em especial ao Rainer, responsável por tantas revisões.

À República Hospício que me acolheu sempre que precisei.

À Luiza e Dra. Izabela que me acompanharam, me motivaram, e me proporcionaram toda a saúde mental e física que eu precisava nesse período tão conturbado: vocês foram essenciais.

Ao Grupo Galpão e toda sua equipe, por serem tão acessíveis e prestativos, em especial à Bárbara Prado, Letícia Leiva e Cacá Brandão.

Axs professores da Letras pelos ensinamentos para além da Universidade, em especial ao Alexandre que fez com que eu me apaixonasse pelo curso e me incentivou, mesmo em meio às tempestades, a continuar nele; à Natália, primeira pessoa a confiar no potencial que eu nem sabia possuir; ao Zé Luiz, Adail e Giácomo que fizeram com que eu me encontrasse profissionalmente.

À Maria Clara, pelas melhores aulas de literatura e toda a paciência nessa orientação. Obrigada por acreditar na minha capacidade e me convencer a combinar minhas paixões: literatura e tradução.

Este foi o segundo período mais difícil da minha vida até agora, e sem vocês eu não teria conseguido. Obrigada.

*Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda  
a hora a gente está num cómpito. Eu penso é  
assim, na paridade.*

*João Guimarães Rosa*

## RESUMO

Este trabalho procura discutir a peça *Romeu e Julieta*, 1992, do Grupo Galpão sob a perspectiva da tradaptação, como uma proposta combinada para abordar a peça. O termo tradaptação surgiu com o dramaturgo canadense Michel Garneau, o qual produziu três montagens shakesperianas em meio à *Révolution Tranquille* da província canadense do Québec, movimento que visava valorizar a cultura local, especialmente por meio da emancipação das línguas locais. Pautado pela discussão sobre o que é uma tradução e uma adaptação, percebe-se a principal semelhança entre os processos: a de promover a aproximação com o público alvo, valorizando a cultura de chegada. Um conceito muito importante para esta discussão é a transculturação, termo cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, o qual ressalta como produções de culturas marginalizadas, ou como propõe Itamar Even-Zohar, provenientes de um polissistema “periférico”, reagem à cultura estrangeira (dominante ou “central”), usando esta última como um suporte para enaltecer as cores locais. Assim, ao explorar a trajetória do Grupo Galpão até o momento da montagem da peça shakespeariana, percebemos que o espetáculo se encaixa no que chamamos de tradaptação, ao analisar os elementos regionais e nacionais inseridos na peça, propositalmente para promover o reconhecimento do novo público alvo com a trama. Identificar esta montagem do Galpão enquanto uma tradaptação destaca a importância dos elementos brasileiros e mineiros, bem como insere a peça como um sucesso de público e crítica na rede de conexões intertextuais que circunda a trama dos jovens amantes de Verona.

Palavras-chave: Romeu e Julieta; Grupo Galpão; Shakespeare; Estudos da Tradução; Transculturação; Tradaptação.



## ABSTRACT

This paper seeks to discuss the play *Romeu e Julieta*, 1992, by Grupo Galpão, from the perspective of tradaptation, as a combined proposal to approach the play. The term tradaptation came from the Canadian playwright Michel Garneau, who produced three Shakespearean plays in the midst of the *Révolution Tranquille* in the Canadian province of Québec, a movement which aimed to enhance local culture especially by emancipating the local languages. Based on a discussion about what a translation and an adaptation are, we notice the main similarity between the processes: that of bringing the target audience closer to the plot of the play by highlighting the target culture. A very important concept to this discussion is transculturation, a term coined by the Cuban anthropologist, Fernando Ortiz, which emphasizes how productions made by marginalized cultures, or as Itamar Even-Zohar proposes, coming from a “peripheral” polysystem, react to the foreign (dominant or “central”) culture, using the latter as a support to enhance local colors. Thus, by reviewing the trajectory of Grupo Galpão up to their staging of Shakespeare’s play, and by analyzing the regional and national elements inserted into the play deliberately to promote recognition between the new target audience and the plot, we understand that the play can be considered a tradaptation. To identify Galpão’s *Romeu e Julieta* as a tradaptation emphasizes how important the inserted Brazilian elements are, as well as placing this play as an audience and critic success into the intertextual creative network that surrounds the plot of the young lovers of Verona.

Keywords: Romeo and Juliet; Grupo Galpão; Shakespeare; Translation Studies; Transculturation; Tradaptation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Intertextualidade da historia dos jovens amantes de Verona. ....	17
Figura 2. Elenco original e a Veraneio como espaço cenográfico central .....	42
Figura 3. Grupo Galpão no Globe Theatre em Londres .....	43
Figura 4. Os instrumentos musicais de <i>Romeu e Julieta</i> do Grupo Galpão .....	52
Figura 5.O Narrador roseano .....	59

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 A TRADAPTAÇÃO POR TRÁS DA ARTE TEATRAL</b> .....	17
<b>1.1 Definindo Tradução</b> .....	19
1.1.1 Os polissistemas literários .....	20
1.1.2 Negociações Interculturais .....	21
1.1.3 Transculturação .....	22
<b>1.2 Definindo Adaptação</b> .....	24
1.2.1 Adaptação enquanto produto .....	25
1.2.2 Adaptação enquanto processo – a extensa nomenclatura.....	26
<b>1.3 Tradução ou Adaptação?</b> .....	27
1.3.1 Os desafios do texto dramático.....	27
1.3.2 E enquanto produto?.....	29
<b>1.4 Uma proposta combinada</b> .....	30
1.4.1 Shakespeare como “fermento” para analogias internas.....	32
1.4.2 A língua do Québec: uma língua criada .....	33
1.4.3 O projeto de Michel Garneau .....	34
1.4.4 Traduzir+adaptar = Tradaptar.....	36
<b>2 GRUPO GALPÃO – O BRASIL DE DENTRO</b> .....	38
<b>2.1 Uma trajetória de mais de 30 anos</b> .....	39
<b>2.2 O encontro com Gabriel Villela</b> .....	40
<b>2.3 A repercussão do <i>Romeu e Julieta</i> galpaniano</b> .....	42
<b>2.4 <i>Romeu e Julieta</i> com cara de queijo com goiabada</b> .....	44
2.4.1 O papel do <i>dramaturg</i> .....	45
2.4.2 O amor na corda bamba.....	46
2.4.3 A palavra como energia motriz .....	48
2.4.4 As serestas mineiras.....	50
2.4.5 O Narrador roseano .....	58
2.4.6 O encontro de Shakespeare com Minas.....	65
<b>CONCLUSÃO</b> .....	68
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	70

## INTRODUÇÃO

Quando se fala em Shakespeare, a associação com uma de suas mais famosas peças, *Romeu e Julieta*, pode acontecer com considerável facilidade. Passados mais de quatro séculos da sua produção, os ecos do drama protagonizado pelos jovens amantes de Verona ainda ressoam por muitos lugares, como páginas de romances e coxias. O presente trabalho se propõe a analisar a peça *Romeu e Julieta*, 1992, executada pela companhia mineira Grupo Galpão, sob uma perspectiva que vai além daquela compreendida como tradução ou mesmo como adaptação – visto que os dois processos priorizam a cultura de chegada e o novo público alvo – propomos uma abordagem que as combine: a tradaptação. Aliando tradução com adaptação, a tradaptação visa promover uma aproximação com o público alvo, fazendo com que este se identifique com um tema estrangeiro, ao inserir elementos regionais/nacionais na montagem.

O termo *tradaptation* foi cunhado pelo poeta e dramaturgo canadense, Michel Garneau, em meio à *Révolution Tranquille* do Québec, para denominar suas três montagens de peças shakespearianas, num contexto em que a região, declarando sua identidade nacional, buscava conter a assimilação cultural oriunda do Canadá inglês, França e Estados Unidos da América. Por conta de sua natureza oral, o teatro foi uma importante ferramenta utilizada como forma de exaltar os elementos locais. A escolha pelas obras de Shakespeare se deu pelo seu cunho universal, não ficando restritas ao seu local de origem. O projeto de traduzir as obras do dramaturgo inglês para o quebequense contribuiu para a valorização das línguas locais.

Não há um consenso entre dramaturgos, diretores e produtores de espetáculos cênicos quando se trata da denominação atribuída ao produto que chamamos de peça teatral. Muitos questionam se a montagem de uma peça por um determinado grupo seria considerada adaptação, imitação, tradução, versão, entre outras designações. Um exemplo do confuso emprego dessa variada nomenclatura pode ser visto na introdução do trabalho dos pesquisadores de adaptações shakespearianas, Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000), em que discutem qual seria o termo mais apropriado para denominar as montagens por eles analisadas. No referido trabalho, Fischlin e Fortier selecionam diversas montagens, “incluindo uma vasta cronologia histórica de trabalhos, desde o tempo do próprio Shakespeare aos dias

de hoje” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 1, tradução nossa)<sup>1</sup>, pois, como apontam os pesquisadores: “Desde que as peças de Shakespeare existem, há adaptações dessas peças” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 1, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Fischlin e Fortier apontam como, durante muito tempo, pesquisadores e estudiosos de Shakespeare têm ovacionado a originalidade inigualável do dramaturgo elizabetano e o tabu cultural que rodeia as alterações feitas em adaptações de suas peças (2000, p. 1). Entretanto, o que precisamos entender é que Shakespeare por si só foi um adaptador, e que “bebendo da fonte” da intertextualidade, recriou histórias há muito tempo difundidas no meio artístico, mas com uma genialidade que não se pode negar. Esse tabu cultural que envolvia as adaptações de peças shakespearianas começou a mudar conforme pesquisadores passavam a se interessar por questões de texto fonte e texto alvo, autoria, originalidade e criação de sentido visando um novo público. Snell-Hornby, por sua vez, indica que muitos dos que se consideram adaptadores teatrais refutam a tradução que está imersa em seus processos criativos, frequentemente pelo juízo de valores atribuído ao processo tradutório, que ainda está muito ligado a ideias ultrapassadas como “fidelidade” ao “original”.

Para além das diferenças, nota-se as semelhanças entre os processos de tradução e adaptação. Entre tais correspondências, a que mais destacamos é de que forma ambos os processos voltam sua ênfase ao público alvo e à cultura de chegada. O que nos leva ao questionamento, em meio ao confuso emprego entre diferentes terminologias: como abordar um produto resultante – neste caso, a peça teatral – de processos tão similares? Uma vez que podem ser compreendidos como métodos criativos que manejam elementos socioculturais para além da linguagem na intenção de contemplar tanto o público alvo quanto o contexto de chegada. A adaptação talvez nos ajude a encontrar uma resposta.

Susan Knutson, explica que para haver adaptação deve existir uma ocasião: o que chamaremos neste trabalho de uma preocupação com o *quando*, o *onde* e o *como*. A autora salienta que podemos tratar como adaptação obras produzidas por/para sociedades marginalizadas, que tentam reagir ao perigo da aculturação por meio da valorização da cultura local, ao mesmo tempo que estaria homenageando a cultura estrangeira, e fazendo desta um suporte para evidenciar as cores locais.

Tais particularidades remetem às mudanças de perspectivas dos Estudos da Tradução, que, como exploraremos no capítulo 1, a partir da “virada cultural dos anos 80” (SNELL-

---

<sup>1</sup> “We have included a broad historical chronology of works, from Shakespeare’s own time to the present.” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 1)

<sup>2</sup> “As long as there have been plays by Shakespeare, there have been adaptations of those plays.” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 1)

HORNBY, 2006) voltam a ênfase do processo tradutório para a cultura de chegada e novo público alvo. Assim, para este trabalho, será essencial analisar o conceito de intertextualidade, o qual é inerente quando se trata de peças do dramaturgo elizabetano. Nos dedicamos ainda a explorar o que seria adaptação. Para isso, o conceito com o qual trabalharemos se baseia principalmente nas explicações de Julie Sanders (2006) e Linda Hutcheon (2011), para quem a adaptação seria uma prática secular, natural ao ser humano, imersa nas redes de conexões criativas intertextuais, e que diz respeito a um processo que visa recriar, recontar um (ou mais) texto fonte, a fim de torná-lo mais tangível para um novo público alvo (SANDERS, 2006). Hutcheon introduz um ponto importante para compreendermos as heterogêneas acepções de termos como adaptação, apropriação, imitação, versão, etc.: a divisão entre adaptação enquanto produto e enquanto processo. A autora explica que enquanto processo há diferentes métodos de se adaptar e referenciar um (ou mais) texto fonte, e que nesse caso, portanto, se aplicam as diferentes nomenclaturas. Mas enquanto produto, tudo seria adaptação.

Em se tratando de textos dramáticos, há desafios ainda maiores para adaptá-los ou traduzi-los, pois além do texto escrito, também é necessário ressignificar o contexto, a linguagem corporal dos atores, entre outros sistemas semióticos envolvidos na arte teatral, como aqueles apresentados pelo Grupo Galpão durante a apresentação da peça que veremos no capítulo 2. Nos dedicaremos também a explorar a trajetória do Grupo Galpão, até o projeto com o renomado diretor mineiro de teatro, Gabriel Villela, que resultará na montagem de *Romeu e Julieta*, a fim de identificar a preocupação com o *quando*, o *onde* e o *como* presentes na peça da trupe mineira de Belo Horizonte. A partir de então, veremos como o processo da montagem se deu, começando pela decisão de usar o veículo do Grupo, uma Veraneio, como espaço cenográfico central. Discutiremos a importância do papel desempenhado pelo *dramaturg* Cacá Brandão, responsável pela criação da personagem Narrador, cujas falas, inspiradas na filosofia de vida do protagonista Riobaldo de *Grande sertão: veredas* (1956), do autor mineiro Guimarães Rosa, são essenciais para identificar a tradaptação nesta montagem, uma vez que tal formato exhibe componentes da cultura popular local por meio dos sentimentos e assimilações apresentados pela personagem atribuindo-lhe a função de elo entre a peça e o público.

Outro elemento essencial para verificar essa montagem do Galpão enquanto tradaptação são as serestas mineiras e brasileiras, que comentam e enfatizam a trama da peça, inseridas propositalmente pelo Grupo para promover a aproximação com o público nacional,

bem como a presença de outros recursos que têm a mesma finalidade, como os ramos de arruda usados pelos personagens em palco para “benzer-se”, entre outros.

Com o propósito de explorar o que é uma tradução, usaremos das discussões promovidas pelos Estudos Descritivos de Tradução, um ramo dos Estudos da Tradução ao qual o conceito de polissistemas literários muito contribuiu. Alinhado aos ideais do processo tradutório voltado para a cultura de chegada, Itamar Even-Zohar introduziu a ideia de textos literários como polissistemas, e nisso inclui-se os textos dramáticos. Dentre esses polissistemas há os “centrais” e os “periféricos” (EVEN-ZOHAR, 2004, p. 195).

Essa divisão de polissistemas literários enquanto “centrais” e “periféricos” nos leva à discussão sobre negociações interculturais, ou seja, como alguns textos de polissistemas “centrais” são privilegiados, adaptados e transmitidos nas redes de conexões criativas, enquanto outros, os de polissistemas “periféricos”, ocupam uma posição marginalizada e não conseguem ultrapassar as fronteiras de sua cultura local (GALERY, 2006). Nessa transmissão privilegiada, que acontece muitas vezes devido à posição imperialista de certas culturas sobre outras, estão inseridos os autores considerados canônicos, em grande parte europeus, cujas obras transcenderam as fronteiras de sua cultura fonte, e são amplamente difundidos entre outras culturas. Como é o caso das peças shakespearianas, adaptadas e traduzidas para os mais diversos países. Assim, essa divisão de sistemas em “centrais” e “periféricos” nos parece estar relacionada às divisões políticas, econômicas e sociais a nível mundial.

Sob essa perspectiva, compreendemos que os países colonizados são os que mais sofrem com essas negociações interculturais. Como explica Àngel Rama (2001), esses países – em especial para este trabalho, os da América Latina, mais especificamente o Brasil – sofrem com o perigo da assimilação cultural e da aculturação, que se configuraria como uma disputa pelo poder cultural, na qual a cultura colonizada parece estar sempre fadada a perder. Assim, a fim de demonstrar a força da cultura local, que pode reagir à cultura estrangeira, o cubano Fernando Ortiz propõe o termo transculturação. Pela perspectiva da transculturação, a cultura colonizada reage às influências externas, “ingerindo-as” e homenageando-as, ao mesmo tempo que ressalta e coloca em primeiro plano suas cores locais.

Dessa forma, os conceitos de intertextualidade, transculturação e negociações interculturais orientam a perspectiva de tradução com a qual trabalharemos, a saber, aquela que volta sua ênfase para a cultura de chegada e texto alvo. Entretanto, a discussão de qual termo seria mais apropriado não está concluída, mesmo que o conceito de tradução esteja estabelecido em um tópico do primeiro capítulo.

É a partir da análise dessas diversas questões que utilizaremos o conceito de tradaptação para abordar a montagem do Grupo Galpão da peça shakespeariana sobre os jovens amantes de Verona, uma vez que podemos encontrar múltiplos elementos que contemplam a definição do termo, como a presença de ajustes que suplantam o texto e se acomodam também na linguagem corporal, na escolha da tradução empregada, que evidencia o tema central da obra, no uso de elementos regionais que estabelecem uma conexão com o público e na própria criação dos personagens, além da estrutura e formato da peça. O *Romeu e Julieta* de Shakespeare, foi utilizado pelo Grupo Galpão como suporte/fermento para homenagem e valorização da cultura de chegada.



## 1 A TRADAPTAÇÃO POR TRÁS DA ARTE TEATRAL

A trágica história dos amantes de Verona é conhecida mundialmente, e podemos dizer que foi popularizada pela peça de William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, datada de 1595. Entretanto, por mais que as modificações e adaptações desta peça shakespeariana tornaram-na uma versão “original”, a trama do amor jovem proibido era recorrente desde as novelas medievais, e remete até mesmo às narrativas mitológicas da Grécia Antiga, como a história de Píramo e Tisbe, que integra o livro das Metamorfoses de Ovídio, poeta latino do século I a.C. Estudiosos apontam que a peça *Romeo and Juliet* de Shakespeare possa ser uma adaptação teatral do poema de Arthur Brooke *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, de 1563 (MUNRO, 1908). O poema, por sua vez, é uma tradução de uma versão francesa da obra de Luigi da Porto, de 1554 do italiano Matteo Bandello, trama que também remonta a obras anteriores, como a de Luigi da Porto, de 1525. Podemos perceber os caminhos que a trama tomou ao longo dos séculos até chegar à peça de Shakespeare, observando o diagrama abaixo:

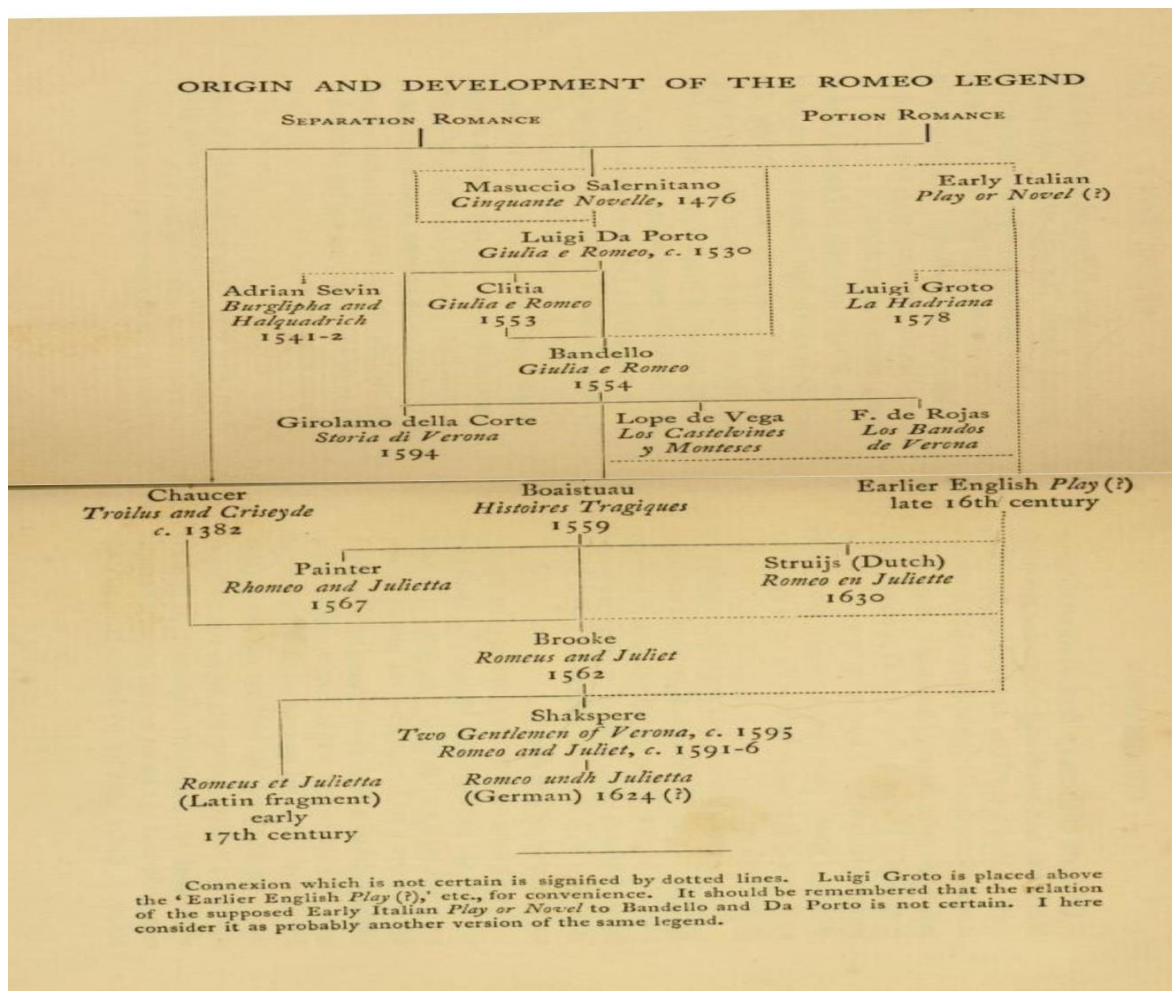


Figura 1. Diagrama mostrando o desenvolvimento da história de Romeu e Julieta na literatura dos séculos XV, XVI e XVII. MUNRO, 1908, p. 48.

Todo texto – entendamos por texto não só o escrito, mas sim toda forma de comunicação – é uma ressignificação, uma releitura, uma adaptação de outro texto, e esta *intertextualidade* é o que torna o processo criativo uma rede de conexões. Conceito muito trabalhado pelos franceses Julia Kristeva e Roland Barthes, este último defende que “intertextualidade [é] a condição para a existência de qualquer texto” (BARTHES *apud* FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4, tradução nossa)<sup>3</sup>. Outro ponto a ser destacado é que essa “rede intertextual” (SANDERS, 2006, p. 2) não é exclusivamente criada pelos autores dos textos e seus críticos literários; os leitores desses textos são os grandes responsáveis em perceber e reconstruir as relações entre a obra que têm em mãos e as que a sucederam ou precederam. Assim, “intertextualidade implica que toda criação é uma criação social, toda produção sempre reprodução: tudo que pensamos, dizemos ou fazemos depende de ideias, palavras e normas culturais que nos antecedem” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4, tradução nossa)<sup>4</sup>. Com isso, compreendemos o processo intertextual que está presente mesmo na produção do que hoje são consideradas obras canônicas, como as de Shakespeare.

Percebemos, ao descrever essa rede de conexões criativas que circunda a trama de *Romeo and Juliet* de Shakespeare, uma tradição de adaptar fontes anteriores, na qual o dramaturgo elizabetano está inserido. Os pesquisadores de adaptações shakespearianas Daniel Fischlin e Mark Fortier apontam que:

Shakespeare por si só era um adaptador, fazia uso de materiais de inúmeras fontes anteriores e reelaborava-os em ‘novas’ criações artísticas. Entretanto, muitos na longa tradição de se apreciar e pensar sobre Shakespeare, têm destacado sua originalidade inigualável, o caráter sagrado de seus textos, e o tabu cultural que circunda as alterações desses. (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p.1, tradução nossa)<sup>5</sup>

No entanto, na época do dramaturgo elizabetano, bem como nas anteriores, originalidade e autoria não eram quesitos tão importantes quanto no período contemporâneo, no qual está inserida a peça analisada neste trabalho, a saber, a montagem de *Romeu e Julieta*, 1992, do Grupo Galpão. Outro ponto que notamos acima é que tanto as obras inseridas na

---

<sup>3</sup> “Intertextuality [is] the condition of any text whatsoever.” (BARTHES *apud* FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4)

<sup>4</sup> “Intertextuality implies that all creation is social creation, all production always reproduction: everything we think, say, or do relies upon ideas, words, and cultural norms that pre-exist us.” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4)

<sup>5</sup> “Shakespeare himself was an adapter, taking existing materials from various sources and crafting them into ‘new’ artistic creations. However, much of the long history of appreciating and thinking about Shakespeare has stressed his unsurpassed originality, the sanctity of his texts, and the cultural taboo on presuming to alter them.” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 1)

rede intertextual de Shakespeare, quanto a montagem que analisaremos neste trabalho não especificam os conceitos do que se considera ser uma adaptação ou uma tradução. Percebemos isso ao examinar a bibliografia que discutia extensamente se montagens de peças shakespearianas eram adaptações, traduções, versões, imitações, entre outras terminologias. Os conceitos de tradução e adaptação, por sua vez, não apresentam unanimidade entre os estudiosos da área e tampouco entre aqueles que definem montagens teatrais como traduções ou adaptações. Por isso, inicialmente, devemos explorar as definições de tradução e adaptação, a fim de chegar a um consenso sobre o que esses termos significam para este estudo, para que assim possamos discutir se a montagem aqui analisada se encaixa em uma, ou em ambas as definições.

### 1.1 Definindo Tradução

Para pensar o conceito de tradução, partiremos da pesquisa de Mary Snell-Hornby (2006), que descreve como os Estudos da Tradução voltaram-se para a língua e a cultura de chegada a partir da “virada cultural dos anos 80”, “libertando” o processo tradutório e o texto traduzido de ideias como “fidelidade” e “equivalência” ao texto de origem e sua cultura, ponto de vista das escolas linguísticas anteriores aos Estudos Descritivos de Tradução. Com a publicação do livro *The Manipulation of Literature* [A Manipulação da Literatura], em 1985, Gideon Toury e Theo Hermans, junto de Susan Bassnett e André Lefevere, explicam a virada cultural dos Estudos da Tradução. Eles explicitam que não há equivalência entre línguas e culturas, e por isso o processo tradutório deveria voltar sua ênfase à cultura e texto de chegada, para que assim promova um texto traduzido que faça sentido para o novo público e contexto. Fazem uso de uma análise descritiva, funcional e sistêmica da tradução, se desvencilhando da tradução orientada pelo texto e cultura fonte; análises avaliativas de quão fiel e equivalente uma obra traduzida era, e discussões sobre perdas e carências na tradução em relação ao seu texto fonte são para eles ultrapassadas. Toury enfatiza esse papel fundamental da cultura de chegada para o processo tradutório em seu capítulo *A Rationale for Descriptive Translation Studies* [Uma Fundamentação para os Estudos Descritivos de Tradução]:

Sob uma perspectiva semiótica, torna-se claro que é a cultura de chegada (receptora), ou uma parcela desta, que promove o processo de tradução ou a decisão de se traduzir algo. Tradução como uma atividade teleológica é por excelência motivada pelos objetivos aos quais foi projetada para servir, e esses objetivos são estabelecidos e definidos pelo sistema receptor em perspectiva. Consequentemente,

tradutores trabalham em primeiríssimo lugar visando os interesses da cultura para a qual eles estão traduzindo, e não em favor dos interesses do texto de origem, muito menos daqueles da cultura de origem. (TOURY, 1985, pp. 18-19, tradução nossa)<sup>6</sup>

Este ponto de vista tradutório apresenta a tradução como um processo manipulativo de textos, e está intrinsicamente interligado ao conceito de intertextualidade apresentado acima. Além disso, é também essencial a essa perspectiva de tradução percorrer as contribuições da *teoria dos polissistemas literários* para a análise da literatura traduzida, e explorar a importância do conceito de *transculturização* para melhor analisar as traduções produzidas a partir da virada cultural dos anos 80, em especial no contexto da América Latina e do Brasil.

### 1.1.1 Os polissistemas literários

Como parte da virada cultural dos Estudos da Tradução, desassociando-se das abordagens normativas, Itamar Even-Zohar e o seu grupo de intelectuais de Telavive introduziram a ideia de textos literários enquanto polissistemas. Esta teoria dos polissistemas literários contribuiu para que a “literatura não fosse mais esta coisa imponente e razoavelmente estática que é para os canonistas, mas sim uma situação cinética na qual as coisas mudam constantemente” (HOLMES *apud* SNELL-HORNBY, 2006, p. 48, tradução nossa)<sup>7</sup>. Já em seu artigo *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem* [A Posição da Literatura Traduzida no Polissistema Literário] de 1978, Even-Zohar descreve uma hierarquia nesses polissistemas literários, estabelecendo uma distinção entre os polissistemas “centrais” e os “periféricos” e, em meio a essa hierarquia, os possíveis papéis desempenhados pela literatura traduzida.

O autor aponta que as pesquisas sobre a dinâmica de funcionamento dos polissistemas são limitadas, e não conclusivas no que tange o local ocupado pela literatura traduzida em um polissistema. Contudo, ele deixa claro sua opinião de que nenhum polissistema, por mais “central” ou definido que seja, é estável o suficiente para não sofrer reviravoltas ou crises, as quais podem abrir espaço para novas influências de outros sistemas literários. Com essa discussão, o autor traz novas e intrigantes questões aos Estudos da Tradução, tais como “as

---

<sup>6</sup> “Semiotically speaking, it will be clear that it is the *target or recipient culture*, or a certain section of it, which serves as the *initiator* of the decision to translate and of the translating process. Translating as a teleological activity *par excellence* is to a large extent conditioned by the goals it is designed to serve, and these goals are set in, and by, the prospective receptor system(s). Consequently, translators operate first and foremost in the interest of the culture *into* which they are translating, and, not in the interest of the source text, let alone the source culture.” (TOURY, 1985, pp. 18-19, grifo do autor)

<sup>7</sup> “[...] ‘literature’ is no longer the stately and fairly static thing it tends to be for the canonists, but a highly kinetic situation in which things are constantly changing.” (HOLMES *apud* SNELL-HORNBY, 2006, p. 48)

correlações entre obras traduzidas e o sistema de chegada, sobre como, em contextos e momentos históricos específicos, certos textos são selecionados para tradução enquanto outros são ignorados, e, ainda, sobre como a tradução pode adotar certas normas e comportamentos típicos” (BASSNETT, 1998, p. 126, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Dessa forma, a teoria dos polissistemas e suas indagações sobre o papel da literatura traduzida contribuíram para com a virada cultural, que enfatiza o processo tradutório voltado para a cultura de chegada e o texto alvo. Este é o conceito com o qual trabalharemos: tradução enquanto um processo que renegocia valores da cultura do texto fonte a fim de priorizar os valores da cultura de chegada, tornando aquele texto relevante para esta última – um processo “manipulativo” (BASSNETT, 1998, pp. 123) que promove o contato entre diferentes culturas. Contudo, como aponta Bassnett, essa classificação de polissistemas em “centrais” e “periféricos”, proposta por Even-Zohar, é problemática e nos faz questionar se os critérios para tal são literários ou políticos (1998, pp. 127-128). E ainda, no que concernem os polissistemas considerados “periféricos”, devemos refletir sobre como se dá essa relação intercultural e essa negociação de valores. Denis Salter no seu estudo *Between Wor(l)ds* [Entre Palavras e Mundos], reflete sobre as negociações de valores culturais presentes nas montagens de três peças shakespearianas do canadense Michel Garneau, e aponta que “o ponto chave na negociação de fronteiras é ‘sobrevivência’. Quem está tentando sobreviver e por quê? Quais valores estão sendo preservados? Como? E quem é mais provável de vencer tal negociação?” (2000, p. 193, tradução nossa)<sup>9</sup>. Ou seja, quando renegociamos valores culturais em um texto traduzido ou adaptado, temos que levar em conta a força da cultura fonte sobre a cultura de chegada, e refletir sobre o que preservar do texto fonte, sem abrir mão dos valores da cultura de chegada, que devem ser priorizados.

### 1.1.2 Negociações Interculturais

A fim de esclarecer o que Salter quis dizer com “sobrevivência” ao abordar a negociação de valores entre culturas, investigaremos a ideia de troca cultural presente numa obra traduzida. A pesquisadora Maria Clara Galery em seu artigo *Romance de Romeu e Julieta: Tradução, Memória e Cultura Popular* (2006) defende que a tradução efetiva a troca

---

<sup>8</sup> “[...] about the about the correlations between translated works and the target system, about why certain texts might be selected for translation at a given time and others ignored and then about how the translation might adopt specific norms and behaviours.” (BASSNETT, 1998, p. 126)

<sup>9</sup> “The key word in negotiating borders is ‘survival’. Who is trying to survive, and why? What values are being preserved? How? And who is likely to win the struggle?” (SALTER, 2000, p. 193)

entre culturas: enquanto a tradição seria a responsável por manter viva a identidade cultural de um grupo, e a memória por manter a identidade pessoal, a tradução constrói pontes entre o passado e o presente, permitindo que uma cultura de chegada, por meio do texto traduzido, possa se identificar, criticar e ressignificar uma cultura fonte. Esse conceito de tradução é essencial

para tecer uma reflexão em torno do convívio e entrecruzamento de tradições diversas. É no espaço da sociedade pós-colonial que ocorre a interação e a negociação entre cânone importado e identidade local. Pensar a relação entre essas duas tradições significa também refletir sobre a tradução, já que o processo tradutório é um modo de apropriação de um artefato cultural, de situá-lo em outro contexto, de reconstruí-lo através de outras palavras. Se a identidade pessoal está fundamentada na memória, [...] é possível evitar o desaparecimento da identidade, cultura e das tradições de um grupo frente à ameaça das imposições do neo-colonialismo? (GALERY, 2006, p. 157)

A pergunta levantada por Galery ilumina a importância de se discutir o termo tradução para denominar obras produzidas que priorizam a cultura de chegada e seu público alvo, neste contexto de renegociação de valores interculturais. Porém, como apontado pela autora, há uma hierarquização no processo de transmissão de culturas: enquanto algumas são privilegiadas e transmitidas, outras são excluídas e marginalizadas. Essa hierarquização, que levou à classificação de polissistemas como “centrais” e “periféricos”, como critica Bassnett, tem origem na organização social e política mundial.

### 1.1.3 Transculturação

Em vista disso, a ideia de troca cultural na América Latina está diretamente conectada ao seu contexto histórico de colonização europeia. Antropólogos norte-americanos sugerem o termo aculturação, usando-o para descrever o “trânsito de uma cultura para a outra” (ORTIZ, 1963), ou a relação intercultural imposta pelo país colonizador às culturas locais colonizadas. Ángel Rama explica que “esse processo de aculturação não responde a um mero intercâmbio civilizado entre culturas, mas é a única opção que se impõe para poder solucionar um choque de forças culturais muito díspares, uma das quais viria a ser previsivelmente destruída no confronto” (2001, p. 212). Bassnett explica que essa perspectiva acompanha a ideia de tradução que era difundida por países do centro europeu: da tradução como cópia “infidel”. Essa ideia de aculturação colocaria assim, mais uma vez, a colônia como submissa ao seu colonizador: o colonizado, assim como a perspectiva de tradução difundida antes da virada cultural dos anos 80, deveria ser uma cópia de seu “original”, do sistema “central” e

dominante. Intelectuais e estudiosos latino-americanos, por sua vez, propõem uma abordagem diferente, desafiando essa visão de mundo eurocêntrica, na qual os países colonizados não são submissos e reagem a essa influência externa.

Nesse contexto, o sociólogo cubano Fernando Ortiz propôs em 1940, visando analisar a cultura Afro-Cubana, o novo termo *transculturização*, o qual descreveria melhor a relação e negociação de valores entre culturas. Sob a perspectiva da transculturização, o país até então marginalizado não sucumbe às pressões externas e não se desconecta de sua cultura local. Ao contrário, ele reinventa os valores estrangeiros por meio da inserção e reconexão com seus signos locais:

Entendemos que o vocábulo ‘transculturização’ expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma cultura, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-americano ‘aculturação’, mas implica também necessariamente a perda ou o desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial *desaculturação*, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturação*. (ORTIZ *apud* RAMA, 2001, p. 216, grifo do autor)

Sob essa perspectiva pós-colonialista, testemunhamos a negociação de valores entre culturas dentro dos países até então marginalizados, para promover a sobrevivência a que Salter se referia, ou seja, priorizar os valores da cultura de chegada na obra adaptada ou traduzida. Esses países de sistemas considerados “periféricos” estão “ressignificando” suas relações com os valores eurocêtricos:

[...] essa concepção do processo transformador [...] traduz um perspectivismo latino-americano [...] já que nela percebe a resistência, a se considerar a parte passiva ou inferior do contato de culturas, a destinada à maiores perdas. Nasce de uma dupla comprovação: registra em sua cultura presente – já transculturada – um conjunto de valores idiossincráticos que é possível reencontrar, quando se remonta a datas tardias, dentro de sua história; corrobora simultaneamente em seu seio a existência de uma energia criadora que atua com desenvoltura tanto sobre sua herança particular como sobre as incidências provenientes do exterior [...]. (RAMA, 2001, pp. 216-217)

E a ideia de tradução nesses países que podem sofrer o risco da aculturação, como os latino-americanos, acompanha essa perspectiva que desafia o domínio eurocêntrico e o conceito de “original”. Sob essa perspectiva latino-americana, da ideia de transculturização, a cultura e texto fonte se tornariam um meio, um suporte, “meros fermentos a serem usados na descoberta de analogias internas” (RAMA, 2001, p. 214). Por exemplo, na montagem do Grupo Galpão de seu *Romeu e Julieta*, 1992, o texto shakespeariano se torna um suporte,

responsável por transmitir as características regionais mineiras, introduzidas pelo Grupo na trama dos jovens amantes de Verona. Veremos mais adiante como esse transporte se deu. Esse “processo transformador” também foi muito questionado em território brasileiro, e a ideia de transculturação proposta por Ortiz apresenta semelhanças com o que se propunha o Movimento Antropofágico no Brasil dos anos 20. Publicado em 1928, o texto *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade questiona o domínio dos valores de colonizadores cristãos europeus. O escritor brasileiro usa da metáfora do canibal que devora seus inimigos mais nobres, visando homenageá-los ao “ingerir” suas forças, para assim defender uma cultura que absorvesse o estrangeiro, “digerindo-o”, criticando-o, e por meio desse produto, enaltece suas cores locais.

## 1.2 Definindo Adaptação

Os conceitos de intertextualidade e transculturação explorados acima também são fundamentais para compreender o que chamamos de adaptação. Uma área de estudos muito ampla, a adaptação assim como a tradução é uma prática imprescindível para o aproveitamento e difusão da literatura (SANDERS, 2006, p. 1). Há uma longa discussão sobre o que seria de fato uma adaptação, e em especial no que concernem os estudos de adaptações e traduções teatrais nos polissistemas literários, existe uma lacuna a ser preenchida: Bassnett discorre sobre a falta de pesquisas que visem explorar mais a fundo o problema das traduções teatrais, e podemos expandir essa discussão para também abordar essa mesma lacuna no que se refere a adaptações teatrais:

Em 1985 eu publiquei um artigo chamado ‘Ways through the Labyrinth’ [Caminhos a Serem Percorridos no ‘Labirinto’], com subtítulo ‘Strategies and Methods of Translating Theatre Texts’ [Estratégias e Métodos para Traduzir Textos Teatrais]. Esse artigo representa uma etapa no que tem sido uma longa e tortuosa jornada que começou no meio dos anos 70, e está sendo traçada até hoje, mesmo que ‘hoje’ signifique o fim desse século. Eu tenho revisado minhas perspectivas sobre o assunto com o passar dos anos, e acho que a imagem do *labirinto* ainda é adequada para esta área, muito problemática e negligenciada, dos estudos da tradução. Escreveu-se menos sobre os desafios de se traduzir textos teatrais do que sobre qualquer outro tipo de texto. (BASSNETT, 1998, p. 90, tradução nossa, grifo nosso)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> “In 1985 I published an essay entitled ‘Ways through the Labyrinth’, subtitled ‘Strategies and Methods of Translating Theatre Texts’. That essay represented a way-station on what has been a long, tortuous journey that started in the mid-1970s and is still going on even as we come to the end of the century. Over the years I have revised my views several times, though I still find that the image of the labyrinth is an apt one for this most problematic and neglected area of translation studies research. Less has been written on the problems of translating theatre texts than on translating any other text type.” (BASSNETT, 1998, p. 90)



Tanto para Julie Sanders quanto para Linda Hutcheon, adaptação é uma prática secular e podemos até mesmo dizer que é uma prática natural ao ser humano em sociedade, inserida na cultura das redes de conexões criativas intertextuais. Vimos nas obras shakespearianas a força de se adaptar, recontar e “ressignificar” fontes anteriores, e essa rede intertextual é natural e recorrente para qualquer produção literária. Logo, nas palavras de Hutcheon, adaptar seria o “velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias” (2011, p. 24). Como vimos acima, o período pós-colonialista trouxe questões sobre a negociação de valores interculturais. E o pós-romantismo nos traz questões também fundamentais sobre autoria e plágio, já que “a valorização [pós-] romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes de depreciação de adaptadores e adaptações” (HUTCHEON, 2011, p. 24, colchetes da autora). Em vista disso, a discussão sobre como e o que é adaptar torna-se de grande importância para o mundo acadêmico e comercial. Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação* (2011) foca em ambas as questões: o como e o que seria adaptar – questionamentos essenciais para este trabalho.

### 1.2.1 Adaptação enquanto produto

Hutcheon faz uma distinção da adaptação enquanto *produto* e *processo*, distinção que a autora julga necessária para melhor compreender o tão questionado conceito de adaptação. Ela assinala que adaptação enquanto *produto* é uma obra nova que faz referência a uma obra anterior, “ressignificando-a”, apresentando-a com novos elementos, sob uma nova perspectiva ou contexto, podendo conter cortes no enredo, no número de personagens – modificando-a para se adequar a um novo público ou a um novo gênero. Essa mudança de gêneros foi o quesito usado durante muito tempo para classificar uma obra como adaptação: ou seja, transformar, por exemplo, uma obra literária em filme, peça teatral, ópera, entre outros. Mas Hutcheon explica que a mudança de um gênero a outro não é necessariamente o que determina que uma obra seja vista como uma adaptação – ela enquanto produto precisa conter os outros “recursos” descritos acima. Os pesquisadores de adaptações shakespearianas Daniel Fischlin e Mark Fortier elegem o termo adaptação como o mais apropriado para se referir às montagens que analisam em sua antologia *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present* [Adaptações de Shakespeare: Uma Antologia Crítica de Peças desde o Século XVII até o Presente] (2000), já que para eles:

Enquanto conceito, adaptação pode expandir ou reduzir um texto. Em termos gerais, adaptação inclui praticamente qualquer alteração realizada em obras culturais específicas do passado e se encaixa ao processo coletivo de recriação cultural. Mais especificamente, o foco desta antologia está em obras que, por meio de recursos verbais e teatrais, alteram drasticamente a forma e o significado de uma obra fonte, para assim invoca-la e ao mesmo tempo ser diferente dela – para que qualquer adaptação seja e não seja Shakespeare em si. (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4, tradução nossa)<sup>11</sup>

## 1.2.2 Adaptação enquanto processo – a extensa nomenclatura

Já a perspectiva de adaptação enquanto *processo* é fundamental para entendermos melhor o confuso emprego de uma extensa terminologia, usada para denominar o que, por fim, como defende Hutcheon, não deixa de ser uma adaptação. Muitos autores que analisam adaptações específicas de Shakespeare discutem qual seria o termo mais adequado para definir uma adaptação: apropriação, transformação, versão, imitação, entre outras. Hutcheon explica que essa discussão se dá porque há diferentes abordagens e técnicas usadas no processo criativo de se adaptar uma obra fonte.

Logo, enquanto *processo* as diferentes nomenclaturas se aplicam, mas enquanto *produto* final todas elas são adaptações. Sanders em seu livro *Adaptation and Appropriation* [Adaptação e Apropriação] (2006) se propõe a diferenciar adaptação de apropriação. Porém, nos capítulos destinados a definir as diferenças de uma apropriação, quando comparada a uma adaptação, percebemos que essa diferenciação acontece quando a autora descreve uma metodologia diferente no processo de “ressignificar” uma (ou mais) obra fonte (SANDERS, 2006, p. 26). Dessa forma, podemos interpretar que também para Sanders, pode-se diferenciar adaptação de apropriação somente enquanto processo criativo. Esses processos (transformação, versão, apropriação, etc.) são denominados de formas diversas por utilizarem diferentes métodos ao recontarem um texto fonte, mas seus produtos não deixam de ser, por fim, uma adaptação. Em síntese, Sanders nos proporciona a definição de adaptação que usaremos neste trabalho:

Adaptação pode ser vista como uma prática de transposição, moldando e fundindo um gênero específico em outro gênero, um ato de revisão em si próprio. Pode apresentar semelhanças ao processo editorial, que também consiste em ‘aparar’ e ‘podar’; ao mesmo tempo, também pode ser um processo de amplificação, que envolve adições, expansões, acréscimos e interpolações [...]. Adaptação

---

<sup>11</sup> “Adaptation as a concept can expand or contract. Writ large, adaptation includes almost any act of alteration performed upon specific cultural works of the past and dovetails with a general process of cultural re-creation. More narrowly, its focus in this anthology is on works which, through verbal and theatrical devices, radically alter the shape and significance of another work so as to invoke that work and yet be different from it – so that any adaptation is, and is not, Shakespeare.” (FISCHLIN; FORTIER, 2000, p. 4)

frequentemente consiste em ‘interpretar’ ou ‘explicar’ um texto fonte. Isto é alcançado muitas vezes ao se oferecer um ponto de vista ‘revisado’ do ‘original’, adicionando motivações hipotéticas, ou dando voz aos silenciados e marginalizados. E ainda, adaptação pode ser vista como uma tentativa mais simples de tornar textos ‘relevantes’ ou de maior compreensão para novas audiências e leitores, por meio do processo de aproximação e atualização. Essa pode ser uma das motivações de muitos artistas para adaptar os chamados romances ou textos dramáticos ‘clássicos’ para televisão e cinema. As obras de Shakespeare têm sido um foco, ou pode-se até mesmo dizer, beneficiadas por essas ‘aproximações’ e atualizações. (SANDERS, 2006, pp. 18-19, tradução nossa)<sup>12</sup>

### 1.3 Tradução ou Adaptação?

Assim, podemos inferir que há grandes semelhanças nos *processos* de adaptação e tradução. Ambos são processos criativos, imersos na rede intertextual, que “manipulam” idiomas, culturas, significados, contextos, e muitas vezes mesmo gêneros e mídias, a fim de tornar um texto fonte mais relevante a um novo público – ambos são processos de “transcodificação” (HUTCHEON, 2011, p. 9). Semelhante à tradução, a adaptação não se limita a ser “fiel” a uma obra fonte, e é em sua “traição” que reside a sua riqueza e criatividade; tanto uma adaptação quanto uma tradução podem engrandecer sua obra fonte, a expandindo para públicos que antes não teriam acesso àquele tema, àquela referência. Um exemplo é o *Romeo and Juliet* de Shakespeare, que tornou acessível aos palcos de sua sociedade elizabetana um tema comum a outros países europeus da época, adaptando a história dos jovens amantes de Verona ao gênero teatral elizabetano. Logo, como a tradução, a adaptação também deve considerar em primeira instância seu público alvo e seu contexto de chegada, pois a função de ambas é promover a comunicação entre culturas e tempos, entre um texto fonte e um texto alvo que sempre estarão ligados a um contexto específico de criação.

#### 1.3.1 Os desafios do texto dramático

Porém, quando falamos especificamente de traduzir ou adaptar um texto teatral, estamos lidando com desafios ainda maiores. Existe uma defasagem nas pesquisas de

---

<sup>12</sup> “Adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of revision in itself. It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation [...]. Adaptation is frequently involved in offering commentary on a source text. This is achieved most often by offering a revised point of view from the ‘original’, adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized. Yet adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts ‘relevant’ or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of proximation and updating. This can be seen as an artistic drive in many adaptations of so-called ‘classic’ novels or drama for television and cinema. Shakespeare has been a particular focus, a beneficiary even, of these ‘proximations’ or ‘updatings.’ (SANDERS, 2006, pp. 18-19)

tradução e adaptação sobre os textos dramáticos, muito devido a supervalorização do texto escrito em detrimento de outros espaços criativos necessários à produção da peça teatral (LEFEVERE *apud* BASSNETT, 1998). O texto dramático escrito é apenas um dos muitos códigos ou sistemas semióticos envolvidos na performance do texto dramático em si, o qual foi criado para ser encenado e não necessariamente apenas lido (BASSNETT, 1985, p. 94). Portanto, os outros sistemas envolvidos na montagem da peça teatral (os quais são tão importantes quanto o texto escrito) também deverão ser repensados na tradução ou adaptação, que são eles: o tempo de apresentação, o número de personagens em cena, os gestos e a linguagem corporal dos atores, o espaço cênico, os sons para além da fala. Todos esses sistemas semióticos devem se adequar ao contexto de chegada, uma vez que a relação e a expectativa do público alvo para com a peça de teatro são diferentes daquelas forjadas entre o público do texto fonte e a peça “original”, além das convenções e tradições teatrais que também diferem entre culturas.

E todos esses sistemas semióticos também estão intrinsecamente ligados a um tempo, um contexto específico, que devem ser repensados e transportados do contexto do texto fonte ao novo que se propõe atingir com uma adaptação ou tradução. Bassnett explicita esses desafios para a tradução, os quais também são válidos para a adaptação:

Há consenso entre os pesquisadores da tradução, os quais concordam que o texto teatral está ligado a um ‘tempo’ específico de um jeito diferente de como estão os textos de prosa e poesia. Devida a sua natureza, uma vez que o texto teatral é composto de diálogos e direções de palco (músicas podem ser interpretadas como parte dos diálogos), o problema da forma se une à questão do ritmo da fala. Por exemplo, no caso do verso dramático, o tradutor pode ter o cuidado de destacar recursos métricos. Mas no caso de diálogos naturalistas, o tradutor vai optar por *um ritmo de diálogo naturalista da língua alvo, o qual pertence inevitavelmente ao seu tempo específico*. Assim, há uma necessidade especial em atualizar e retraduzir os textos teatrais, já que os padrões de diálogo estão em constante mudança. [...] Estas questões de ritmo, sintaxe e coloquialismos pertencem aos textos com diálogos, e o tradutor deve ter conhecimento das mudanças necessárias entre registro, tom, e estilo da língua fonte para a língua alvo, todas as quais estão ligadas a um tempo e contexto específicos, tanto na língua fonte quanto na língua alvo. (BASSNETT, 1985, pp. 89-90, tradução nossa, grifo nosso)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> “One issue on which there seems to be general consensus of agreement is the fact that the theatre text is *time-bound* in a way that distinguishes it from prose or poetry. Because of its nature, since the theatre text is composed of *dialogue* and *stage directions* (songs can be read as part of the dialogue), the problem of form merges with the question of speech rhythms. In the case of a verse drama, for example, the translator may take care to foreground metrical features, but in the case of naturalist dialogue, the translator will opt for naturalistic speech rhythms in the TL which will inevitably belong to a particular time. There is therefore a special need for the continued retranslation or updating of theatre texts, where patterns of speech are in a continuous process of change. [...] This problem of speech rhythm, syntax and colloquialisms is particular to texts with dialogue and the translator needs to be aware of minute changes of register, tone, and style, all of which are bound to an explicit context in both SL and TL systems.” (BASSNETT, 1985, pp. 89-90)

Um exemplo dessas escolhas promovidas pelo tradutor ou adaptador foram as linguagens que o Grupo Galpão escolheu para a sua montagem da trama dos jovens de Verona. O Grupo optou por um contexto regional para transpor o texto fonte, *Romeo and Juliet* de Shakespeare, como uma forma de aproximar seu público alvo a sua montagem. Essas escolhas serão analisadas em detalhe no capítulo 2.

### 1.3.2 E enquanto produto?

Vimos acima que, enquanto *processos*, a tradução e a adaptação apresentam muitas semelhanças. Mas e enquanto *produto*? Como denominar um produto resultante de processos tão semelhantes? Snell-Hornby aponta que esse complexo processo – traduzir os outros códigos envolvidos no texto dramático – torna-se um obstáculo para denominar como tradução o “transporte” entre culturas e contextos de uma peça teatral. Além disso, ainda há a falta de consenso do quão manipulativo é o processo tradutório, o que também gera certa desvalorização ao ofício de se traduzir (SNELL-HORNBY, 2006, p. 88). Devido a essa desvalorização, muitos dramaturgos, escritores e diretores de peças teatrais questionam sua posição enquanto tradutores teatrais, e também a denominação de seus produtos como uma tradução. E como refutam que a tradução seja parte de seus processos criativos, discutem sobre a nomenclatura adequada para suas montagens: adaptação, versão, imitação, etc. Como salienta Bassnett para defender o uso do termo tradução, essas discussões estão pautadas em juízos de valores ultrapassados sobre a tradução e o ofício do tradutor, como o conceito de fidelidade ao texto fonte, que não dão a relevância necessária ao contexto e língua de chegada. “Essas distinções entre o que seria uma ‘versão’ de um texto na língua fonte e uma ‘adaptação’ desse mesmo texto” (BASSNETT, 1985, p. 93, tradução nossa)<sup>14</sup> não esclarecem a relevância da tradução ou da adaptação daquele texto para o seu novo público. Assim “já é tempo que o uso inadequado desses termos seja superado” (BASSNETT, 1985, p. 93, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Ao chegar a um consenso dos conceitos de tradução e adaptação, vemos as semelhanças que esses processos criativos apresentam. Entretanto, há uma grande preocupação entre intelectuais, a saber, autores de textos dramáticos adaptados ou traduzidos, diretores de peças teatrais, críticos literários e pesquisadores de ambas as áreas de estudos, da Tradução e da Adaptação, em diferenciar o produto enquanto uma adaptação ou uma

<sup>14</sup> “The distinction between a ‘version’ of an SL text and an ‘adaptation’ of that text...” (BASSNETT, 1985, p. 93)

<sup>15</sup> “It is time the misleading use of these terms was set aside.” (BASSNETT, 1985, p. 93)

tradução. Como vimos acima, enquanto processo, essas diferenças nos parecem plausíveis. Porém, ao tratar o texto do espetáculo enquanto produto, passamos a questionar a relevância em diferenciar as peças, em especial a aqui estudada, enquanto traduções, adaptações, versões, etc. A escolha do termo adequado para o *produto* dentre essa extensa terminologia está focada em diferentes aspectos do *processo* de se transformar um texto teatral, cada um visando à comunicação intercultural a sua maneira. Mas essa escolha não evidencia as muitas semelhanças entre esses processos. Entre essas semelhanças, a que mais se deve destacar: a cultura, a língua de chegada e o público alvo como aqueles que promovem o “processo transformador” (RAMA, 2001). A fim de enfatizar essa semelhança propomos então uma abordagem “combinada”, e exploraremos a possibilidade da utilização do termo *tradaptação* para analisarmos a peça *Romeu e Julieta* (1992) do Grupo Galpão.

#### 1.4 Uma proposta combinada

Antes de explorarmos como o termo *tradaptação* pode ser uma perspectiva mais interessante para abordar a peça analisada neste estudo, precisamos compreender o contexto no qual ele surgiu. O termo foi cunhado pelo poeta e dramaturgo canadense Michel Garneau, que o usou para descrever suas três montagens de peças shakespearianas: *The Tempest/ La tempête* (escrita em 1973 e revisada em 1982), *Macbeth* (1978), e *Coriolanus/ Coriolan* (1989). O contexto foi crucial: em meio ao período que ficou conhecido como *Révolution Tranquille* [Revolução Tranquila], o Québec declarava sua identidade nacional. A província canadense, inflamada pelo surgimento de movimentos regionalistas da década de 60, visava acabar com o domínio da cultura franco-europeia, e também combater a influência americana, não só no âmbito econômico e político, mas principalmente no cultural. E uma das linhas de frente nesse combate era enaltecer as cores locais por meio da “emancipação” e valorização da língua falada no Québec, como explica Leanore Lieblein:

O período, que abrange desde a fundação do partido regionalista, *Parti Québécois* [Partido Quebequense], em 1968, ao primeiro plebiscito sobre a soberania do Québec em 1980, testemunhou a evolução da questão da língua como de máxima importância à identidade nacional. Até então, a identidade cultural do Québec era tida como que fomentada pela influência da hegemonia externa da cultura da França, e internamente pelo domínio econômico e político do Canadá inglês. Ambas representavam ameaças à língua falada no Québec [...]. (LIEBLEIN, 2004, p. 256, tradução nossa)<sup>16</sup>

<sup>16</sup> “The period, bracketed at one end by the founding of the independentist Parti Québécois in 1968 and at the other by the first referendum on Quebec sovereignty in 1980, witnessed the emergence of language as central to the question of national identity. Quebec’s cultural identity was felt to labour under the external hegemony

A pesquisadora canadense Annie Brisset explorou a fundo como se deu o combate para diminuir o domínio da cultura franco-europeia e americana no Québec. Ela explica como a província precisava combater o perigo eminente da assimilação cultural, não só contra a hegemonia da cultura francesa, para muitos imposta pela língua dos colonizadores franceses usada no Québec e considerada erudita, mas também contra o próprio Canadá inglês e a força influenciadora dos Estados Unidos da América (BRISSET, 2004). Para evitar essa assimilação seria necessário evidenciar os elementos de distinção do Québec, chamados de *Québécoisité* (BRISSET, 2004, p. 350). Brisset nos mostra como se deu a diferenciação de valores entre o uso das línguas vernáculas e a língua referencial<sup>17</sup> no Québec, a partir de 1968, e explica que a comunidade linguística não deixa de ser um mercado (BRISSET, 2004, p. 349). Nesse período, as línguas vernáculas e a língua referencial do Québec passaram a competir entre si, e era necessário assegurar e valorizar a distinção do produto quebequense e, portanto, das suas línguas (as vernáculas), sobre o produto importado e estrangeiro (a língua referencial e o inglês).

Em especial, será nos palcos dos teatros quebequenses que essa valorização acontecerá, como explicita Brisset:

No teatro, as simbólicas ‘mercadorias’ estrangeiras eram dominantes, mas permaneceram assim somente por seguirem um padrão. Entretanto, estatísticas [...] revelam que à medida que o número de produções quebequenses aumentava, a valorização de criações artísticas [que não evidenciavam a ‘cor’ quebequense], como traduções estrangeiras, diminuía. Se as produções quebequenses fossem substituir as produções francesas, as quais eram claramente dominantes, e se fossem apropriar-se do capital simbólico detido por essas produções estrangeiras, elas tinham que se diferenciar. Esta era a condição inicial para o surgimento de uma instituição teatral quebequense distinta. [...] Seria nas artes dramáticas que a linguagem desempenharia uma função diferenciadora, necessária às produções quebequenses para que se tornassem reconhecidas institucionalmente e como autônomas, quando comparadas às produções francesas e franco-canadenses. (BRISSET, 2004, p. 349, tradução nossa)<sup>18</sup>

---

represented by the culture of France and the internal economic and political domination of English Canada. Both represented threats to the language spoken in Quebec [...]" (LIEBLEIN, 2004, p. 256)

<sup>17</sup> Estes termos, usados por Annie Brisset, vêm das análises de Henri Gobard que apontam que uma comunidade linguística teria quatro tipos de línguas ou “subcódigos” a sua disposição. Para este estudo é necessário exemplificar duas dessas divisões feitas por Gobard: “A *língua vernácula*, a qual é local, falada espontaneamente, não tão apropriada para se “comunicar”, mas mais precisamente para criar laços na comunidade, e a única que pode ser considerada a língua materna (ou língua nativa). A *língua referencial*, a qual está conectada às tradições culturais, orais e escritas e assegura continuidade de valores pelas referências sistemáticas às obras clássicas do passado.” (GOBARD *apud* BRISSET, 2004, p. 345, tradução nossa, grifo do autor). Dessa forma, entendemos que as línguas vernáculas são as línguas locais, faladas no Quebec, e a língua referencial seria aquela considerada culta, apropriada para a escrita, que chegou à província pela colonização francesa.

<sup>18</sup> “In the theatre, foreign symbolic commodities were dominant, but they remained so by default. Statistics [...] reveal, however, that as the number of Québécois productions increased, the exchange value of artistic creations

O teatro, devido à sua natureza oral, será o cenário ideal para enaltecer os elementos que diferenciam o quebequense do francês europeu, uma vez que essas diferenças são, sobretudo, fonéticas. Dessa forma, foi por meio de peças de teatro, nos palcos do Québec, que dramaturgos e atores escolheram enaltecer com orgulho a pronúncia, ritmo, léxico e construções características da sua língua local (também a língua do público), valorizando-a como uma língua digna do teatro nacional, elevando-a ao status de língua reconhecida, tirando-a da posição diminutiva de dialeto rejeitado de um povo oprimido (LIEBLEIN, 2004).

#### 1.4.1 Shakespeare como “fermento” para analogias internas

Em meio a esse cenário da valorização do produto e língua local estavam inseridas as traduções e montagens de peças de autores canônicos, como Shakespeare. As obras shakespearianas ajudaram na criação de uma dramaturgia quebequense, e até 1968 eram muito consumidas pelo seu apelo “universal”, por supostamente transcenderem fronteiras de tempo e espaço, e por, como outros autores que também estão inseridos no *grand répertoire* europeu, definirem a arte erudita (LIEBLEIN, 2020). Assim, vemos que a tradução e performance de peças shakespearianas eram muito comuns no Québec antes da *Révolution Tranquille* [Revolução Tranquila], mas o dramaturgo elizabetano não perdeu sua relevância durante esse período de valorização da cor local, e sofreu uma “ressignificação”: “Shakespeare, autor inglês por excelência, se tornaria um lugar de resistência à autoridade externa da França, enquanto um Shakespeare carnavalizado seria usado para provocar um Canadá inglês ressentido” (LIEBLEIN, 2004, p. 256, tradução nossa)<sup>19</sup>.

Mesmo que Shakespeare ainda remetesse a uma cultura estrangeira, ele era principalmente visto como uma resistência ao principal domínio: o da herança colonial francesa, e isso fez com que suas obras se tornassem, no Québec, um símbolo linguístico de libertação (SHERLOW, 1999). Um ponto importante a se destacar é a forma como dramaturgos quebequenses se apropriaram das obras shakespearianas, fazendo do autor

---

such as foreign translations was more and more seriously eroded. If they were to replace French productions, which were clearly dominant, and if they were to appropriate the symbolic capital held by these productions, Québécois productions had to be different. This was the first condition for the emergence of a distinctly Québécois theatrical institution. [...] In the dramatic arts, language would fulfil the distinctive function that was needed for Québécois productions to become institutionally recognized and autonomous vis-à-vis French and French-Canadian productions.” (BRISSET, 2004, p. 349)

<sup>19</sup> “Shakespeare, English author par excellence, would become a site of resistance to the external authority of France, while a carnivalized Shakespeare would be used to mock a sacred cow of a resented English Canada.” (LIEBLEIN, 2004, p. 256)



elizabetano um suporte para enaltecer sua língua e cores locais. Esse suporte é o que chamamos de “fermento”, referência ao que disse Ángel Rama, quando este explica transculturação, e como sob a perspectiva deste conceito, as obras fontes se tornam “meros fermentos” (RAMA, 2001, p. 214) para exaltar as cores locais. Como destaca Lieblein:

A escolha da língua para a qual alguém traduz Shakespeare nunca é ideologicamente neutra. Por um lado, a tradução de Shakespeare para outra língua é uma forma de acessar o poder e autoridade atribuídos ao Shakespeare universal. Por outro, é um meio para declarar o poder e a autoridade da língua alvo, e sua capacidade de possuir, de expressar e de ressignificar a língua de Shakespeare. (LIEBLEIN, 2020, p. 4, tradução nossa)<sup>20</sup>

Dessa forma, traduzir Shakespeare para o quebequense não estava somente de acordo com os interesses regionalistas do Québec das décadas de 60 e 70, a saber, de desenvolver uma cultura nacional autêntica. Essa escolha também serviu para elevar a língua quebequense ao grau de importância da língua de Shakespeare; para além de valorizar, traduzir Shakespeare para o francês do Québec, elevou essa última para o status de língua oficial, não mais um simples dialeto, fazendo da língua do público local a língua a ser usada na literatura e teatro nacional, substituindo a hegemonia do francês considerado estrangeiro.

#### 1.4.2 A língua do Québec: uma língua criada

Entretanto, quando falamos da língua do Québec, não estamos tratando de apenas uma língua. Havia diversos dialetos, rurais e urbanos, que eram usados como línguas vernáculas pelas pessoas da província. Devemos destacar o *joual*, língua vernácula nomeada assim devido a pronúncia característica da região da palavra *cheval* [cavalo em francês]. Essa língua ganhou destaque nos palcos do Québec com as peças de Michel Tremblay e “era muito apta aos propósitos da dramaturgia por conter muitas conotações que evocavam a emoção de seu público. Nas peças de Tremblay, por exemplo, era a linguagem da impotência, passividade, raiva, frustração, e ao mesmo tempo da nostalgia” (SHERLOW, 1999, p. 201, tradução nossa)<sup>21</sup>. Levar a língua do público local aos palcos de teatro, língua esta que até então

---

<sup>20</sup> “The choice of language into which one translates Shakespeare is not ideologically neutral. On the one hand, the translation of Shakespeare into another language is a means of accessing the power and the authority attributed to the universal Shakespeare. On the other hand, it is a means of asserting the power and authority of the target language, its own capacity to possess, to express, and indeed to reshape the language of Shakespeare.” (LIEBLEIN, 2020, p. 4)

<sup>21</sup> “The popular language of Quebec was very apt for dramatic purposes, because it carried many emotional connotations. In the plays of Tremblay, for instance, it is the language of impotence, passivity, rage, frustration, and at the same time nostalgia” (SHERLOW, 1999, p. 201)

ocupava uma posição de inferioridade quando comparada à língua referencial, fez com que essas pessoas pudessem se reconhecer na linguagem poética representada em cena, criando um vínculo maior entre público e texto alvo traduzido.

Logo, como vimos acima, o exercício de traduzir e fazer da língua do Québec a língua da literatura nacional consistia primeiramente em decidir qual língua usar. Brisset explica que a língua do Québec para a literatura dramática foi uma língua criada, com o propósito de evocar emoções mais profundas nos seus leitores e espectadores, fazendo referência às línguas vernáculas que de fato eram usadas no dia a dia. Os autores e dramaturgos da época se voltavam a tempos tardios de um

[...] paraíso perdido, um tempo no qual os quebequenses podiam inventar seus próprios nomes para as coisas; quando a língua quebequense [...] [estava] em completa harmonia com a natureza. [...] Nessa nostalgia de um retorno à natureza, há também um apelo de retorno a uma língua, a qual se não perdida, ainda há de ressurgir. (BRISSET, 2004, pp. 354-355, tradução nossa)<sup>22</sup>

#### 1.4.3 O projeto de Michel Garneau

Nesse contexto estava inserido o poeta e dramaturgo Michel Garneau<sup>23</sup>. Alinhado aos ideais regionalistas quebequenses, Garneau visava valorizar as línguas vernáculas de sua província e a cultura local transculturada. O autor, diferente de alguns de seus contemporâneos, não negava a heterogeneidade de sua cultura e, ao mesmo tempo, reconhecia a importância de elevar o francês do Québec (mesmo que não fosse apenas um) ao status de língua oficial da literatura dramática, e em especial, do teatro nacional. A publicação de sua montagem da peça shakespeariana *Macbeth* em 1978 trazia no título a anotação *traduit en québécois* [traduzido para o quebequense]. Esta anotação no título é incomum: traduções geralmente explicitam *de* qual língua estão traduzindo, e não *para* qual língua a tradução é feita. Explicitar que a tradução era *para* o quebequense nos faz pensar sobre o lugar marginalizado que até então essa língua ocupava, e trazer essa anotação no título de sua peça estava de acordo com o que pensava Garneau sobre o ofício do tradutor/adaptador. Garneau entendia que o tradutor devia sim, como parte do “processo de re-territorialização”<sup>24</sup>

<sup>22</sup> “[...] a paradise lost, a time when the Québécois could invent their own names for things, when the Québécois language [...] and in complete harmony with nature.[...] In this nostalgia for a return to nature, there is also a call for a return to a language which, if not lost, has yet to re-emerge” (BRISSET, 2004, pp. 354-355)

<sup>23</sup> Infelizmente não conseguimos ter acesso a nenhum texto escrito pelo próprio Garneau. Mas foi feita uma extensa pesquisa sobre o autor e sobre o termo cunhado por ele, que consta na bibliografia do trabalho.

<sup>24</sup> Para mais informações, vide DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

(BRISSET, 2004, p. 346, tradução nossa)<sup>25</sup>, transformar o texto fonte em um texto que se conectaria mais com o público de chegada, principalmente através da língua escolhida para a tradução. O dramaturgo chamou sua montagem de *tradaptation* [tradaptação], produto de um processo que traduz à luz das demandas da cultura de chegada, ao mesmo tempo em que adapta o contexto desse texto também a fim de comunicar-se melhor com seu público alvo. Além disso, essa anotação que acompanha o título de sua publicação também nos mostra a relevância de evidenciar para o público a diferença entre o quebequense e o francês.

Garneau visava enfatizar as diferenças entre a língua referencial e as línguas vernáculas do Québec, e com sua tradaptação de *Macbeth*, elevar o status das línguas vernáculas quebequenses de meros dialetos para línguas oficiais da dramaturgia e literatura, colocando-as em mesmo grau de importância da língua de Shakespeare: “sua escolha de usar o quebequense como língua alvo foi, em seu contexto, um desafio político e um triunfo retórico o qual demonstrava que era possível traduzir Shakespeare sem abandonar o Québec” (LIEBLEIN, 2004, p. 265, tradução nossa)<sup>26</sup>. Usando o termo tradaptação ele negava a possibilidade de se criar, naquele contexto de valorização da cultura e língua local, uma tradução “neutra”. A língua usada por Garneau em suas tradaptações era, por sua vez, uma língua criada: “A língua para a qual ele traduz *Macbeth* não é nem a língua das ruas, nem é a língua encontrada na cultura contemporânea [...] ela é uma língua criada, um ‘artefato’ [...]” (SHERLOW, 1999, p. 202, tradução nossa)<sup>27</sup>.

O dramaturgo quebequense usou de uma exploração arqueológica da língua, reproduzindo a fonética e inspirando-se nos arcaísmos lexicais e sintáticos da poesia rural do dialeto Gaspésie, língua usada em tempos remotos na península Gaspé [*la Gaspésie*], situada no Québec, Canadá. Garneau tinha como objetivo alcançar um tipo de língua “ideal” do Québec, uma língua que evocasse o sentimento de nostalgia:

[...] a *Gaspésie* foi o local de origem do Québec, já que foi aqui que Jacques Cartier desembarcou em 1534 e plantou a cruz para reivindicar o novo território. A motivação por trás da escolha do dialeto Gaspésie pode ser inconsciente. Essa escolha, não obstante, é funcional, uma vez que seu propósito é restaurar a língua do Québec à sua verdade e pureza originais. A língua resultante é uma língua ‘ideal’ – em outras palavras, uma língua perfeitamente nostálgica e mítica. [...] ela representa, literalmente, a língua do país em seu nascimento. [...] Ela cria um vínculo entre a

<sup>25</sup> “re-territorializing operation” (BRISSET, 2004, p. 346)

<sup>26</sup> “its choice of Québécois as its target language was, in its time, a political challenge and a rhetorical triumph which demonstrated that one could translate Shakespeare without leaving Quebec behind.” (LIEBLEIN, 2004, p. 265)

<sup>27</sup> “The language into which he translates *Macbeth* is neither the language of the street, nor is it any language found in contemporary culture. [...] this is a created language, an ‘artifact’ [...]” (SHERLOW, 1999, p. 202)

busca por identidade e o mito das origens, mito o qual a língua por si só ajuda criar. (BRISSET, 2004, pp. 358-359, tradução nossa)<sup>28</sup>

Para isso, o dramaturgo usou do dialeto rural da península Gaspé, junto de arcaísmos de outras línguas quebequenses, mesclando-os com expressões e palavras, bem como com a forma de pronunciar vogais e consoantes, que eram comuns à fala quebequense daquela época. Ele também usou de nomes da fauna e flora do Québec para situar a trama da peça no contexto quebequense, “e porque ela [essa língua criada] era familiar para os ouvintes do Québec, ela serviu para historicizar a língua que eles realmente falavam” (LIEBLEIN, 2004, p. 266, tradução nossa)<sup>29</sup>.

#### 1.4.4 Traduzir+adaptar = Tradaptar

Susan Knutson aponta, em seu estudo sobre as tradaptações de Michel Garneau (2012), que para uma tradução ou adaptação ser considerada “tradaptação” deve haver uma ocasião, uma circunstância, o que chamaremos neste trabalho de uma preocupação com o *quando* e o *onde*. Não se trata somente da preocupação com a cultura alvo e com o público de chegada. Podemos inferir que tradaptação também é uma preocupação em *como* usar a língua para evocar memórias, afeto e principalmente para resgatar um contexto e local específicos. Deve haver uma troca cultural clara entre a obra fonte e a tradaptação; os elementos nacionais ou regionais propositalmente inseridos pelo autor devem esclarecer o momento histórico no qual a tradaptação foi produzida. Por isso o neologismo tradaptação criado por Garneau para descrever suas três montagens de peças shakespearianas, em meio ao despertar da identidade nacional do Québec, pode ser usado como o termo adequado em outros contextos de defesa da cultura nacional e/ou regional:

Não há uma divisão do que é tradução e do que é adaptação; pelo contrário, tradaptação é uma junção de tradução/adaptação que surge em determinadas conjunturas de memórias e intenções para com a linguagem do passado e do

---

<sup>28</sup> “[...] the Gaspésie was the original site of Quebec, since it was here that Jacques Cartier landed in 1534 and planted a cross to claim the new land. The motivation for choosing the Gaspésie dialect is perhaps unconscious. The choice, none the less, is a functional one, since its purpose is to restore the Quebec language to its original truth and purity. The resulting language is an ‘ideal’ language—in other words, a perfect, nostalgic, mythical language. [...] it represents, literally, the language of the country at its birth. [...] It ties the search for identity to the myth of origins, a myth that the language itself helps to create.” (BRISSET, 2004, pp. 358-359)

<sup>29</sup> “And because it was familiar to its Quebec listeners, it served to historicize the language they actually spoke.” (LIEBLEIN, 2004, p. 266)

presente, e também em relação à coletividade trazida à fala e à existência pelo evento teatral. (KNUTSON, 2012, p. 112, tradução nossa)<sup>30</sup>

Assim, o termo tradaptação também é adequado para denominar traduções/adaptações para além do contexto quebequense. Ele é válido para “outras constelações sociais e culturais, [...] [que também] têm o potencial para promover tradaptações [...]” (KNUTSON, 2012, p. 113, tradução nossa)<sup>31</sup>, sob a perspectiva apresentada acima pela autora: como uma obra que retrata o seu contexto, e que foi produzida com a intenção de evocar emoções de pertencimento de seu público alvo. Knutson salienta que o termo tradaptação pode ser usado, em especial, para obras produzidas por e para sociedades marginalizadas e/ou ameaçadas no âmbito de trocas culturais (2012, p. 112). Dessa forma, pensamos que o termo tradaptação ilumina a relação entre o processo de se traduzir e/ou adaptar com o relevante conceito de transculturação. Para essas sociedades ameaçadas pela assimilação cultural, tradaptar seria uma forma de reagir à cultura estrangeira. Elas estariam homenageando o texto fonte e, ao mesmo tempo, colocando as suas cores locais em primeiro plano e, assim, promovendo um legítimo contato cultural e maior alcance ao público alvo. Portanto, à luz do conceito de tradaptação no contexto brasileiro, este trabalho pretende examinar até que ponto o termo tradaptação poderia ser usado para analisar a peça *Romeu e Julieta* (1992) do Grupo Galpão, montagem brasileira/mineira da trama dos jovens amantes de Verona.

---

<sup>30</sup> “Tradaptation is not translation on one hand and adaptation on the other; rather it is a kind of translation/adaptation that exists at a particular conjuncture of memory and intentionality with respect to the language(s) of the past and of the future, and with respect to the collectivity brought into being and speech by the theatrical event.” (KNUTSON, 2012, p. 112)

<sup>31</sup> “Other social and cultural constellations, [...] have the potential to foster tradaptation [...]” (KNUTSON, 2012, p. 113)

## 2 GRUPO GALPÃO – O BRASIL DE DENTRO

Como vimos no capítulo anterior, pode-se considerar uma peça uma tradução quando há uma ocasião para sua realização (KNUTSON, 2012, p. 113): uma preocupação com o quando, o onde e o como o texto fonte é traduzido e adaptado, em um processo que homenageia o texto fonte, ao mesmo tempo que coloca as cores locais em primeiro plano, promovendo uma aproximação do texto de chegada com o público alvo. Assim, neste capítulo, primeiramente analisaremos o quando e o onde do Grupo Galpão, ou seja, a trajetória que levou o Grupo à montagem de *Romeu e Julieta*. E então, partiremos para identificar o “como”, ou seja, analisaremos a peça em questão, e enfatizaremos os elementos regionais inseridos na montagem, estratégias as quais também nos permitem identificar a peça enquanto uma tradução.

O Grupo Galpão, trupe mineira de teatro, surgiu em Belo Horizonte, em novembro de 1982, com a decisão de Eduardo Moreira, Wanda Fernandes, Teuda Bara e Antônio Edson (Toninho) de viver e sobreviver exclusivamente do teatro. Os fundadores se conheceram nas oficinas de teatro dos alemães Kurt Bildstein e George Froscher, do Teatro Livre de Munique, e, desde o início, a intenção do Grupo era se tornar “uma referência do teatro de rua, que promove o encontro amplo e democrático do público com a arte de fazer ver” (MOREIRA, 2010, p. 12). Essa ânsia de levar a arte teatral aos lugares mais remotos, com ênfase ao público das cidades interioranas de Minas Gerais, explorando as ruas e praças como espaço cênico, pode ser compreendida pelo contexto no qual o Grupo surgia: em meio à ditadura militar brasileira e ao cenário “provincial” de Belo Horizonte que não incentivavam o florescimento da cultura local (MOREIRA, 2010).

É importante ressaltar a influência que o Teatro Livre de Munique e os seus diretores alemães tiveram na formação estética do Grupo Galpão. Desde os primeiros encontros nas oficinas dos alemães em Belo Horizonte e Diamantina, até a montagem de *A alma boa de Setzuan* (1982) de Brecht, primeiro trabalho em conjunto dos que seriam então os fundadores do Galpão, estão presentes “as pernas de pau, o circo, desfiles de rua, figurinos e cenário despojados” (DUPRAT *apud* GUERIOS, 2017, p. 50), elementos que perduram até os dias de hoje como “marca registrada” do Galpão. Além dessas características marcantes do Grupo, herdadas das oficinas do Teatro Livre de Munique, este contato com diretores alemães ajudou com que o Galpão se mantivesse “fora desse clima paroquial” (MOREIRA, 2010, p. 25) e provinciano, desfavoráveis ao florescimento e propagação de um teatro de cores locais, desconstruído e democrático, valores tão caros ao Grupo desde sua fundação. Assim, o Galpão

seguiu promovendo encontros muito produtivos com diversos diretores e companhias de teatro, nacionais e internacionais, os quais influenciaram e ajudaram a fomentar os 30 anos de trajetória do Grupo mineiro.

## 2.1 Uma trajetória de mais de 30 anos

O “grupo dos pernas de pau” (BRANDÃO, 1999), como eram conhecidos no começo da carreira, começou sua trajetória com a peça *E a noiva não quer casar*. Composta por vários elementos circenses, mesmo sendo uma comédia leve, a peça tornou-se um foco de resistência àquele “regime militar fechado, o acontecimento teatral deixava de ser um fato meramente cênico para tornar-se também um fato cívico, e, portanto, político” (BRANDÃO, 1999, p. 27). Com a peça infantil *De olhos fechados*, essa como a primeira do Grupo também dirigida por Fernando Linares, o Galpão ganhou seus primeiros prêmios e a peça foi um sucesso de público e crítica, considerada a melhor peça infantil de 1984. O Galpão denomina os primeiros anos de sua carreira (1982-1988) como “os anos heroicos” (MOREIRA, 2010), no qual os atores enfrentaram grandes dificuldades financeiras e estruturais e, já que não podiam competir na acirrada disputa pelos poucos espaços cênicos das casas de teatro, conquistavam novos espaços nas ruas, apresentando-se muitas vezes em reuniões de sindicatos e movimentos sociais que aos poucos iam ressurgindo.

Com a criação de *Ó prô cê vê na ponta do pé* e *A comédia da esposa muda*, o Galpão começa a excursionar pelo Brasil e a participar de inúmeros festivais, sendo cada vez mais reconhecido. A montagem de *Ó prô cê vê na ponta do pé* já apresentava a forma como a trupe mineira consegue com maestria misturar o circo com técnicas do teatro clássico, o regional com o universal: “Como pano de fundo para o improviso dos atores, emerge o mundo do circo, da pantomima e do cinema mudo. [...] a base, tão refinada em Shakespeare, de uma dramaturgia em que a comédia e o lírico, o riso e a poesia sucedem-se entre alturas e abismos vertiginosos” (BRANDÃO, 1999, p. 38). *A comédia da esposa muda*, por sua vez, abre as portas da carreira internacional do Galpão, com a qual “finalmente o grupo conseguia traduzir as máscaras da *commedia dell’arte*, aproximando-as do nosso universo teatral e de vida, o que resultou em um espetáculo de intenso prazer para quem o executava, conseguindo uma enorme comunicação com o público” (MOREIRA, 2010, p. 36).

Outra característica, além dos elementos circenses, muito presente e importante ao Grupo é a música. A trilha sonora e a música ao vivo já marcavam alguns dos espetáculos do Galpão, mas foi a partir da participação da trupe na montagem de *Triunfo, um Delírio*

*Barroco* (1986), dirigida por Carmen Paternostro, que o Grupo resolveu investir no conhecimento musical. O espetáculo, uma homenagem à festa *Triunfo Eucarístico* que aconteceu em Ouro Preto em 1733, era uma representação do sincretismo brasileiro de religiões, culturas e artes, o qual juntou “a companhia de dança do Palácio das Artes, o Galpão, bailarinos [...], além dos percursionistas” (MOREIRA, 2010, p. 59). O espetáculo influenciou o Grupo a se aprofundar nos conhecimentos musicais e de preparação de voz, e o colocou em contato com futuros integrantes como Lydia del Picchia e Babaya (que se tornaria responsável por toda a preparação vocal do Grupo a partir de então).

Em 1987, inicia-se a fase “a série brasileira” em que o Galpão se propunha a estudar textos da realidade nacional para digeri-la e tornar-se seu representante, estreando neste ano *Foi por Amor*. Dando sequência a essa vontade de representar o Brasil, deu-se início a parceria com o diretor Eid Ribeiro, que dirigiu o Grupo em *Corra Enquanto é Tempo* e *Álbum de Família*. Esta segunda parceria, um mergulho no universo trágico e expressionista de Nelson Rodrigues, resultou em um espetáculo extremamente provocativo que tirou o Grupo de sua zona de conforto e chocou o público que estava acostumado a ver o Galpão em pernas de pau e narizes de palhaço. *Álbum de Família* representou, em especial, uma guinada na carreira do Grupo e na forma de montagem dos espetáculos, o que resultou na conquista de muitos prêmios e prestígio para a trupe mineira.

## **2.2 O encontro com Gabriel Villela**

Um elemento importante da forma de trabalhar do Grupo são os *workshops* criados entre os integrantes e encenados para a possível direção externa, antes de decidirem o tema e o rumo do espetáculo. Prática herdada de um dos diretores convidados, Ulysses Cruz, “é uma das características mais marcantes e permanentes do processo de criação de um grupo tão heterogêneo e camaleônico como o Galpão, que sempre se pautou pela adaptação a diferentes modos de ensaiar e de criar, trazidos pelos diferentes diretores convidados” (MOREIRA, 2010, p. 52). Como parte desta prática, nasce o trabalho conjunto com Gabriel Villela. O renomado diretor mineiro de teatro propôs uma parceria ao Galpão em janeiro de 1992, que até então tinha como certeza a montagem de um espetáculo de rua que giraria em torno de *Esmeralda*, uma antiga Veraneio que o Grupo usava para transporte. Usar a Veraneio como espaço cenográfico central era uma homenagem às antigas carroças dos artistas mambembe: “mantinha-se a idéia fundamental de fazer da Veraneio o chão em que o ator deveria pisar e começou-se a estudar um ambiente cênico a ser construído sobre, dentro e ao redor do carro”



(BRANDÃO, 2003, p. 21). Como podemos ver na figura 2 abaixo, toda as ações da peça girariam em torno da Veraneio. Cinco *workshops* seriam criados e apresentados dali a um mês para definirem o rumo da apresentação,

e que teriam como temas o teatro musical brasileiro, as primeiras histórias do Guimarães Rosa, a peça ‘O grande teatro do mundo’ de Calderón de la Barca, ‘Morte e Vida Severina’, de João Cabral de Melo Neto, e uma sugestão nossa que seria ‘Romeu e Julieta’, de Shakespeare. Todas as cenas deveriam ser construídas tendo como cenário a Veraneio porque, como dizia o Gabriel, a primeira coisa a estabelecer era o chão que os atores deveriam pisar. (MOREIRA, 2010, p. 95)

Após a apresentação dos cinco *workshops* temáticos, Villela decidiu pela sugestão do Grupo de *Romeu e Julieta*. Podemos questionar o que leva o Galpão, no auge de sua fase “a série brasileira”, na qual tentavam representar a realidade nacional por meio do teatro, a sugerir uma obra estrangeira. Este questionamento será respondido no decorrer das análises da peça, quando analisarmos como o Grupo e seu diretor consideram o impacto de levar às ruas do interior de Minas uma obra de Shakespeare popularmente conhecida, tradaptada para o contexto do cenário local.

A montagem seguiria uma forma popular, abraçando a cultura mineira, especialmente através da inserção dos sentimentos e percepções de mundo de Riobaldo, protagonista do romance *Grande sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa. Convidaram para o papel de *dramaturg*<sup>32</sup> o professor de arquitetura Cacá Brandão, que se tornaria peça chave para a escrita do texto dramático, como veremos em um dos tópicos a seguir. Além dele, a montagem contou com o auxílio importante de outros profissionais talentosos, entre eles Babaya, que já trabalhava na preparação vocal com o Grupo para outras peças, Arildo de Barros como assistente de direção já que “a poesia de Shakespeare seria um desafio, [...] [e] pela sua experiência com a palavra” (MOREIRA, 2010, p. 95). Luciana Buarque era a responsável pelos figurinos, e contrataram também o professor de esgrima, Máqui, e a professora de aeróbica, Júnia Portilho, e para a direção musical, Fernando Muzzi. E ainda, Villela decidiu que seria necessário mais uma atriz para compor o elenco do espetáculo, e após vários *workshops*, convida Inês Peixoto, atriz mineira que a partir desta montagem passou a ser uma integrante definitiva do Galpão. No decorrer dos ensaios em 1992, por volta de julho, Villela também sentiu a necessidade de adicionar mais um ator para o elenco, pois

---

<sup>32</sup> A figura do *dramaturg* é muito proeminente no teatro alemão. Ela consiste em uma pessoa que desempenha a função de pesquisar todos os contextos envolvidos na peça a ser montada. O Grupo Galpão e o próprio Cacá Brandão usam o termo *dramaturg* para definir o papel de Brandão na escrita do texto da peça *Romeu e Julieta*. Neste caso, esta função consiste em uma espécie de pesquisador, dramaturgo, tradutor e escritor criativo do texto dramático.

julgau que havia um acúmulo de personagens que estava “sujando a obra” (BRANDÃO, 2003, p. 51). Assim o Grupo e o diretor convidam Rodolfo Vaz, que já havia participado da montagem de *Álbum de família* com o Galpão.



Figura 2. Foto ilustrando o elenco original de *Romeu e Julieta* com a *Veraneio Esmeralda* como espaço cenográfico central – Créditos Guto Muniz – Acervo Grupo Galpão.

### 2.3 A repercussão do *Romeu e Julieta* galpaniano

*Romeu e Julieta*, que analisaremos a fundo mais a frente, foi um sucesso de público e crítica desde sua estreia no largo da Igreja São Francisco de Assis, Ouro Preto, em setembro de 1992, e perdurou assim durante todos os anos em que a peça esteve no repertório do Galpão (1992-1994; 1995-2003; 2012-2013). Eduardo Moreira conta como a peça elevou a carreira do Grupo em seu livro *Grupo Galpão: uma história de encontros* (2010):

Já no primeiro ano, fizemos apresentações históricas como a estreia em Ouro Preto (debaixo de uma chuva avassaladora), a turnê por São Paulo, a estreia no Rio, no Centro Cultural dos Correios. O sucesso não parou mais, como atestam a turnê pelo interior da Venezuela, a temporada da Plaza Mayor em Madri, as viagens pela Alemanha, pela Holanda, pela Inglaterra, até chegar à consagração, em 2000, com a temporada no Globe Theatre, de Londres. (MOREIRA, 2010, p. 96)

A peça, que somou mais de 303 apresentações, “se tornaria não apenas o maior sucesso de público e crítica das montagens do Grupo, mas talvez de todo o teatro de rua do

país” (GALPÃO, 2020, s/p). *Romeu e Julieta* foi aclamada por prêmios como o Prêmio APETESP em 1993 pela direção e figurino, e o San Antonio International Festival (Texas, EUA) em 1999 pelo espetáculo e mais uma vez figurino. Como mencionou Moreira, o auge da trajetória da peça foi o convite em 2000 para a apresentação “na casa de Shakespeare”, o teatro Globe Theatre em Londres. A figura 3 abaixo ilustra esse momento histórico na carreira do Grupo, já que a montagem do Galpão seria o primeiro espetáculo brasileiro a subir aos palcos do teatro londrino para duas semanas de temporada. Uma homenagem a Shakespeare, sem por nenhum instante deixar de lado sua cor local brasileira, o espetáculo lotou o teatro de espectadores, que mesmo sem compreender o idioma falado, conseguiam ver no palco a peça do dramaturgo elizabetano ressignificada na versão do Grupo Galpão. Após o sucesso de 2000, a trupe mineira foi novamente convidada a se apresentar no Shakespeare’s Globe Theatre em 2012, para participar do festival Globe to Globe, que celebraria o dramaturgo elizabetano com 37 peças produzidas pelos mais diversos países.



Figura 3. Grupo Galpão apresentando *Romeu e Julieta* no Globe Theatre em Londres – Créditos Acervo Grupo Galpão. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/2000-2008-xxxxxxxxxxxxxxxxx/>

## 2.4 *Romeu e Julieta* com cara de queijo com goiabada

Após esta introdução da trajetória do Grupo e da relevância de *Romeu e Julieta* para o teatro nacional, partiremos para a análise da peça em si. Para esta análise usaremos o livro da peça *Romeu & Julieta* (2007), parte do repertório *Espetáculos do Galpão*, coletânea na qual o Grupo publicou suas peças em livros. Além deste registro escrito do texto, a fim de valorizar igualmente todos os sistemas semióticos envolvidos na performance de uma peça, usaremos também os vídeos disponíveis na plataforma *youtube*<sup>33</sup> da apresentação em 2000 no Globe Theatre, Londres, e da apresentação em 2012 na Praça do Papa, em Belo Horizonte.

Como podemos perceber no livro da peça publicado pelo Galpão, o Grupo considera que o autor do texto seja Shakespeare, e explicitam que usam a tradução de Onestaldo de Pennafort. Logo, podemos inferir que o Grupo considera a sua peça uma adaptação da peça do dramaturgo elizabetano. Porém, como descreveremos a seguir, a montagem apresenta os elementos necessários para que a identifiquemos enquanto uma adaptação. Identificar esta montagem enquanto uma adaptação, ao invés de uma tradução ou adaptação, é relevante pois ressalta como o Grupo Galpão usou um autor canônico como “fermento” para os elementos regionais, ou seja, como suporte para valorizar a cultura de chegada; como o Grupo alcançou seu objetivo de promover o encontro democrático do público com o teatro, quando levaram às ruas, de forma familiar ao público, uma peça estrangeira.

Esses elementos, necessários para identificar a peça como uma adaptação, estão representados em algumas características já mencionadas: na preocupação com o impacto da peça no contexto específico de criação do espetáculo, que está alinhado aos ideais do Galpão enquanto grupo teatral e, na decisão de usar a Veraneio como elemento central. Mas também podemos ver a adaptação no que chamaremos de estratégias do Grupo e do diretor para a montagem, que analisaremos em detalhes nos tópicos a seguir, como: a contextualização da história de Shakespeare e da história dos jovens de Verona, assim como da história do Barroco mineiro; a escolha pela tradução de Pennafort, a redução do número de cenas da trama, as serestas mineiras usadas como uma espécie de coro, e, por fim, na criação da personagem Narrador, inserindo em suas falas uma percepção de mundo que remete ao icônico personagem roseano, Riobaldo. Começaremos então pela explicação da importância

---

<sup>33</sup> Vídeo da apresentação no Globe Theatre disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pNvTDEplX0o>.  
Vídeo da apresentação na Praça do Papa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n0wijsktiR0>

do papel do *dramaturg*, que como comentamos acima, desempenhou um papel crucial na escrita e montagem da peça.

#### 2.4.1 O papel do *dramaturg*

Cacá Brandão, então professor de arquitetura e pesquisador de história da arte e da filosofia do Renascimento e do Maneirismo, foi convidado pelo Grupo Galpão e Villela para introduzir o elenco ao mundo do teatro elizabetano e da peça de Shakespeare. O primeiro encontro foi uma aula na sede do Grupo na Rua Pitangui, localizada no bairro Sagrada Família de Belo Horizonte, sobre o

perfil da história da arte entre os séculos XIII e XVIII, a partir da pintura. Depois falo do amor, da ética, da liberdade e da mulher no Renascimento, [...]. Essa oposição [falsa oposição criada entre o mundo da arte e o mundo dos estudos, entre o fazer artístico e a reflexão intelectual], que não existia no Renascimento e na época de Shakespeare, tornou-se tão difundida em nosso meio que enveredar por um caminho impunha, quase sempre, o abandono completo do outro. (BRANDÃO, 2003, p. 23)

A aula prosseguiu com as explicações cruciais de Brandão na visita a Ouro Preto para introduzir o Grupo ao Barroco mineiro e à cultura mineira do século XVIII. Todos esses elementos eram de extrema importância para a montagem, pois o diretor gostaria de enquadrar a peça de Shakespeare nesse universo. O papel de Brandão a partir de então se tornou mais significativo quando é convidado para se tornar o *dramaturg* da montagem. Junto de Villela e do assistente de direção, Arildo de Barros, ele seria responsável por decidir com qual tradução em português de *Romeo and Juliet* eles trabalhariam, quais “cortes” fariam na peça, a fim de adaptá-la para o tempo certo de uma apresentação que visava o público de rua, e por inserir a filosofia do sertão mineiro de Guimarães Rosa, mais especificamente inspirado em seu romance *Grande sertão: veredas* (1956), na trama dos jovens amantes de Verona.

Após sua experiência como *dramaturg* na montagem de *Romeu e Julieta*, Cacá Brandão desenvolveu outros projetos em parceria com o Grupo Galpão. No livro *Diário de Montagem: Romeu e Julieta* (2003), o qual ele assina como autor, Brandão comenta que desde os primeiros encontros e ensaios toda a equipe – atores, diretor e ele próprio – discutem a relevância de montar *Romeu e Julieta* para a sua época e o seu contexto:

conversamos [...] sobre a importância e o sentido de *Romeu e Julieta*, hoje. [...] Ao explicar os versos do Bardo, falo de mim, um ser apaixonado e sem lugar neste mundo pragmático, como Romeu. Shakespeare fala por mim? ‘O amor é o que

move, o que faz forte um homem’, diz Gabriel. [...] compreender que sentido essa montagem podia ter para nossas vidas, em que medida ela diz ‘não’ ao nosso presente e aos nossos valores. Acho que é por isso que estudamos história: dizer ‘não’ e oferecer alternativas ao nosso próprio presente. (BRANDÃO, 2003, p. 24)

Esta passagem nos responde o questionamento feito anteriormente sobre porquê o Galpão e Villela escolheram um texto estrangeiro naquele cenário de propagação da cultura local. Ela nos mostra como eles refletiram sobre o significado que aquela peça de Shakespeare em si transmitia ao público. Esta montagem de *Romeu e Julieta* não foi somente um projeto para levar Shakespeare a um público que talvez não o tivesse encontrado de forma prazerosa (ou de qualquer forma) antes. Não se tratava apenas de tornar um elemento tão icônico de uma cultura estrangeira acessível ao público do teatro de rua brasileiro. O projeto do Grupo Galpão e de Gabriel Villela era promover “o encontro de Shakespeare com Minas” (BRANDÃO, 2003, p. 26), ou seja, ao mesmo tempo que a peça leva Shakespeare ao público brasileiro, ela também promove a identificação deste público com elementos regionais que estão inseridos na peça, evocando emoções de pertencimento do público alvo.

Este minucioso trabalho nos remete ao projeto do canadense Michel Garneau, com suas adaptações de Shakespeare no Québec, que também passava por um momento de valorização da cultura local. Ambos os projetos apresentam o que Knutson chama de “uma ocasião” (2012, p. 113). Este já é um indício que o termo adaptação é apropriado para abordar a montagem do Grupo Galpão. Mas se não o bastante, outra semelhança se apresenta: o cuidado com a linguagem usada na peça, seja a textual ou corporal, como exploraremos em detalhes a seguir.

#### 2.4.2 O amor na corda bamba

Durante os primeiros ensaios do Grupo, eles também trabalharam os temas que consideravam principais na trama da peça, ainda visando compreender a importância da montagem para os dias de então. *Romeu e Julieta* trata-se de uma peça que fala do amor, mas não qualquer amor. Trata do amor jovem, impossibilitado pela rixa entre duas famílias, o amor impossível, mas mais que isso, o amor que acontece numa velocidade absurda, o que se pode dizer ser uma característica dos amores e das paixões quando jovem. Brandão conta como abordaram o assunto nos primeiros encontros com o Grupo:

Falo da história da arte e me concentro no Maneirismo: alienação, *insegurança*, *incerteza* e contraste. O amor serve como tábua de salvação para o indivíduo rompido com o mundo ao seu redor. Mostro esses temas na arquitetura de

Michelangelo e Vasari, em D. Quixote, em Caravaggio, em Bosh e Brueghel: loucuras, *desproporções*, *abismos*, preto e branco sem cinza entre eles. Aponto a semelhança entre este século XVI e a contemporaneidade, entre o maneirismo e o surrealismo. Ênfase especialmente a perda de um *ethos* coletivo e o mergulho na subjetividade narcísica entrevista há cinco séculos atrás. (BRANDÃO, 2003, p. 26, grifo nosso)

Desses tópicos, podemos salientar o que Brandão chama de “abismos”, “desproporções”, “insegurança” e “incerteza”. O amor entre os protagonistas da peça é o tema central em um primeiro olhar, e ilustra os tópicos mencionados. Entretanto, se prestarmos atenção, não só o amor acontece nessa velocidade surreal, mas toda a trama da peça – a história se desenrola em um espaço de poucos dias. Todas as ações da peça são precipitadas, acontecem de forma rápida, sem que uma reflexão a anteceda, mesmo o amor de Romeu por Julieta acontece de forma precipitada, ele que há segundos antes queria morrer pelo amor incorrespondido de outra. E por isso, segundo Brandão (2003, p. 29), a partir da leitura de um artigo de Peter Brook<sup>34</sup>, eles percebem a precipitação como tema central da trama. Segundo Aline Guerios:

pois para Brook, em *Romeu e Julieta*, por conta da velocidade e da urgência de tomada de decisões e ações, a movimentação da peça é muito veloz, e geralmente a ação das personagens vem antes da reflexão. Para Brook (2015), *Romeu e Julieta* é a tragédia da instabilidade, da brevidade, ou seja, da precipitação. (GUERIOS, 2017, p. 115)

Esta precipitação, anunciada na fala de abertura da peça pelo Narrador: “Desse amor, ilha clara departida no redemunho desta praça,/Nasce o teatro que crepita começando;/Nasce o homem na palma da mão segurando/A brasa trágica da *precipitação*” (GALPÃO, 2007, p. 22, grifo nosso), será a base para o desenrolar de toda a trama. A fim de trazer essa insegurança, a sensação de abismo à fala e performance dos atores, Villela faz com que ensaiem em pernas de pau, cordas bambas, enquanto recitam seus textos: “a palavra oscila com o corpo e o corpo atira as palavras” (BRANDÃO, 2003, p. 31). O diretor realmente testa os limites dos atores quando os faz recitar seus textos atravessando uma trave a dois metros do chão, pois como aprenderam com Brook, “é o corpo que impulsiona a fala” (BRANDÃO, 2003, p. 46):

---

<sup>34</sup> Brandão em seu *Diário de Montagem* não menciona o nome do texto, mas a partir da leitura do artigo de Brandão “**A traduzibilidade dos conceitos**: entre o visível e o dizível. In: DOMINGUES, Ivan (org.). Conhecimento e Transdisciplinaridade II: Aspectos metodológicos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 42-100.”, descobrimos que se trata do texto de Brook “**Les voies de la création théâtrale**, p. 82-112” de 1982. Infelizmente, não conseguimos ter acesso ao texto de Brook em si, mas isso não impediu a compreensão da precipitação que Brook defende ser o tema central em *Romeo and Juliet*.

Para Brook, o teatro é um espaço vazio repleto de possibilidades [...] e segundo ele, nesse espaço vazio, as palavras de Shakespeare têm muita importância. Segundo o autor, a impulsão que faz os atores balançarem sobre um trapézio deve se encontrar no que eles dizem [...] Para ele, as palavras em Shakespeare devem ser pronunciadas com entonação, pausa e gesto, os quais devem fazer parte do significado verbal. (GUERIOS, 2017, p. 115)

Assim, podemos ver que as pernas de pau, os passos de ballet e os corpos trepidantes e vacilantes, que imitam o movimento dos atores nos ensaios em cordas bambas e sobre a trave, traz o circo-teatro ao palco, mas mais do que isso, faz com que o texto seja enunciado da forma com que se deve. Ou seja, esses elementos presentes na performance ilustram a importante estética do teatro popular do Grupo Galpão e, ao mesmo tempo, resgata a precipitação, tema que o Grupo, assim como Brook, julga ser o principal da narrativa do *Romeo and Juliet* de Shakespeare. Além disso, esses elementos também foram importantes para o espaço cenográfico das ruas, uma vez que as pernas de pau, as traves e escadas projetavam os corpos dos atores, ampliando o campo de visão do público (MOREIRA, 2016, p. 18).

#### 2.4.3 A palavra como energia motriz

Tão importante quanto a estratégia dos corpos vacilantes e trepidantes para trazer aos palcos o verdadeiro lirismo dos versos de Shakespeare, foi também a escolha pela tradução parnasiana de Onestaldo de Pennafort da peça do dramaturgo elizabetano. Escrita em 1937, Brandão e Villela decidiram por esta tradução pelo ritmo veloz de seus versos, pois viam que nela estava também traduzido o tema que queriam resgatar – a precipitação. Brandão comenta em seu artigo *A traduzibilidade dos conceitos* (2005) como a peça do Grupo trata-se de uma “tripla tradução”: primeiro a tradução interlingual, presente no uso da tradução de Pennafort, depois a tradução intersemiótica, do texto escrito para o *mise en scène* do espetáculo, e por fim, a tradução do contexto da peça fonte para o contexto da peça “traduzida”. E defende:

Essas traduções subordinam-se à tarefa de interpretar o conteúdo da tragédia shakespeariana dentro do universo popular da cultura mineira e sob a forma de um espetáculo de rua. A escolha da tradução de Onestaldo de Pennafort se deu não propriamente pela fidelidade ao texto original. Isso teve importância, mas um outro fato, mais decisivo, foi a compreensão e o sentido que a peça tomou: estabelecer o conflito entre o casal e o mundo ao redor. Esse conflito traduzia-se na presença iminente do perigo e na precipitação constante em que eram levadas as ações da peça. Essa precipitação exigiu privilegiar a tradução composta em ritmos velozes e com rima rigorosa e exatidão clássica. Tal rigor clássico contrapõe-se às heresias e inversões cênicas e circenses e, portanto, a montagem faz confrontar o texto e o visível: quando se fala em beijar a mão, por exemplo, o espectador via Romeu beijar os pés de Julieta. A velocidade das rimas dos versos de Onestaldo bem como o



modo de lançá-las à plateia estabelecem, no ouvinte, uma velocidade e pulsação adequadas à tragédia da precipitação com que definiu-se a história do casal. Ou seja, a tradução visa a uma certa inserção pretendida para o texto original dentro de um novo contexto semântico e situacional, e não apenas textual. (BRANDÃO, 2005, pp. 56-57)

Os termos usados por Brandão, como “fidelidade ao texto original” e “tripla tradução”, não estão alinhados com o que discutimos no capítulo 1. Para os Estudos da Tradução, sob uma perspectiva Descritiva, termos como “fidelidade” e “original” são ultrapassados, uma vez que não há equivalência entre línguas e culturas (HERMANS, 1985). Sendo assim, como enfatiza Toury (1985), a cultura de chegada é o que promove o processo de tradução, e por isso é ela que deve ser valorizada. Logo, o que Brandão chama de “tripla tradução”, também por ser visto como técnicas de um projeto que combina a tradução com a adaptação. Apesar disso, a citação acima ilustra a importância da tradução de Pennafort para as intenções do Grupo Galpão e seu diretor com a montagem de *Romeu e Julieta*, pois viam traduzidos, nos versos velozes e clássicos de Pennafort, o tema da precipitação e as inversões que visavam alcançar com seu espetáculo de rua.

Outra estratégia do diretor e do *dramaturg* foram os cortes feitos na peça. A fim de adequar a peça ao tempo apropriado a um espetáculo de rua, Villela decidiu reduzir drasticamente o número de atos da peça de Shakespeare. *Romeu e Julieta* é uma peça formada por 14 personagens, 22 cenas e a “despedida do Narrador”, que muda de acordo com o local em que o espetáculo é apresentado, na rua ou no palco. Brandão explica:

Lida toda a peça, ele [Villela] a pensa como uma sequência única de cenas, abandonando a separação em atos. Cada cena recebe um número próprio, diferente da estrutura original da obra. Além do número, ela receberá um título, escolhido em conjunto com o elenco, conforme as ações que nela transcorrem, como ‘A morte de Mercúcio’, ‘Duelo entre Romeu e Teobaldo’, ‘Despedida de Romeu’, ‘Morte de Julieta’. A peça, portanto, ganha uma nova organização cuja estrutura será a seguida pelo diretor durante a montagem. (BRANDÃO, 2003, p. 26)

Esses cortes foram essenciais para adequar a peça ao tempo de um espetáculo de rua, no qual a atenção do público pode variar, uma vez que o elenco não pode controlar interferências externas já que estão em ambiente aberto. Mesmo com o tempo de espetáculo drasticamente reduzido, a peça consegue com maestria levar o enredo ao público, deixando explícito em todas as cenas o tema da precipitação, a angústia dos amantes desafortunados, as intrigas, o cômico e o trágico, o universal e o regionalismo, Shakespeare e o Brasil mineiro.

#### 2.4.4 As serestas mineiras

Como mencionado acima, a música é um elemento marcante da estética do Grupo Galpão. Na montagem de *Romeu e Julieta* ela teve um papel crucial, não só por reforçar a estética do Grupo, mas também porque foi um dos elementos regionais mais marcantes inseridos na trama dos jovens amantes. Villela escolheu para a trilha sonora um repertório de serestas mineiras, canções folclóricas, cantigas e cirandas de roda populares, as quais fazem parte do imaginário social comum dos cidadãos do interior de Minas Gerais, e até mesmo de outras regiões do Brasil. Antes de explorarmos o papel das músicas em si, podemos destacar a abertura instrumental da peça.

Os atores entram em cena tocando instrumentos tipicamente brasileiros como pandeiros, sanfonas, cavaquinho e o triângulo – como está ilustrado na figura 4 a seguir – criando uma ciranda de rua brasileira, conforme vão subindo ao palco. Após introduzirem este clima de festa juvenil, as atrizes Fernanda Vianna<sup>35</sup> e Inês Peixoto aparecem nas janelas da Veraneio e apresentam um teatro de bonecos, em uma estratégia menotínimica do teatro dentro do teatro, cantando a ciranda *Você gosta de mim, ô maninha?* Esta primeira cantiga de roda, de autoria desconhecida, introduz a trama do amor jovem proibido, e prevê um final trágico caso o pai da amada do eu lírico não permita o casamento entre eles:

Você gosta de mim, ô maninha  
 Eu também de você, ô maninha  
 Vou pedir a seu pai, ô maninha  
 Para casar com você, ô maninha.

Se ele disser que sim, ô maninha  
 Tratarei dos papéis, ô maninha  
 Se ele disser que não, ô maninha  
 Morrerei de paixão, ô maninha. (VOCÊ GOSTA... *apud* BRANDÃO, 2007, p. 21)

Como vemos já nessa primeira cantiga, as músicas inseridas na trama funcionam como uma espécie de coro para a peça. Este conceito de coro não está especificamente conectado ao sentido atribuído ao coro por Shakespeare, que o personificava em um ator personagem, o qual era responsável por declamar os prólogos e epílogos, e nem com o que era usado no

---

<sup>35</sup> Esta descrição parte da análise dos vídeos de performances da peça, um da apresentação no Globe Theatre em 2000, e o outro da apresentação na Praça do Papa em Belo Horizonte, em 2012. Ambos estão disponíveis, como referenciado anteriormente, na plataforma youtube. Originalmente, esta personagem que abria a peça e atuava o papel de Julieta era a atriz Wanda Fernandes, uma das fundadoras do Grupo Galpão, que morreu tragicamente em um acidente automobilístico em 1994.

século XVI, quando o coro marcava o começo e o fim dos atos – já que na peça do Galpão, as músicas também aparecem no desenrolar de uma cena. O conceito que usamos aqui se assemelha à função do coro no teatro Grego: um grupo de atores que comentavam, ironicamente ou não (como são alguns casos do Galpão), davam avisos aos personagens, e antecipavam acontecimentos da trama (PAVIS, 1998, pp. 53-54). Além dessa característica, as cantigas também servem como ponte de reconhecimento entre o espetáculo e o seu público alvo, que canta e acompanha com palmas as músicas durante a peça, se reconhecendo neste elemento tão regional/nacional. *Flor minha flor* é a cantiga mais marcante da montagem:

Flor, minha flor,  
Flor vem cá  
Flor, minha flor  
Lá ia lá ia lá ia.

O anel que tu me deste  
Flor vem cá  
Era vidro e se quebrou  
Flor vem cá

O amor que tu me tinhas  
Flor vem cá  
Era pouco e se acabou  
Lá ia lá ia lá ia. (GRUPO GALPÃO *apud* BRANDÃO, 2007, p. 37)

É o instrumental desta junção de duas canções populares folclóricas feita pelo Grupo Galpão que inicia e encerra a peça. Ela aparece com a letra, que é parte do repertório lúdico e lírico de quase todos os brasileiros, ao fim da cena 6, quando todos os atores entram em cena, cantando e dançando, após o pedido do Narrador para transformar aquele palco “Numa casa de Verona – em festa” (BRANDÃO, 2007, p. 37). Sua letra repetitiva marca a relação de Romeu com sua “flor” Julieta:

No texto de Shakespeare, essa identificação da personagem com a flor é percebida na fala de Capuleto, na cena V do quarto ato, a cena da morte de Julieta, quando ele, em lamento constata: ‘A morte se acha sobre ela como geada mui precoce sobre a flor mais gentil de todo o campo’. [...] A identificação da letra com a história de Romeu e Julieta torna-a ainda mais significativa para a audiência. Não por acaso, a presença das flores domina o cenário: na decoração da caminhonete Veraneio, o principal elemento cênico da peça, e nos diversos vasos de flores espalhados no espaço que serve de palco. Julieta é a flor de Romeu, dá-lhe um anel e o amor dos dois acaba tragicamente com suas mortes. A cantiga de roda condensa, de forma leve e lírica, o cerne dramático da peça. (LARANJEIRA, 2017, pp. 74-75)

*Flor, minha flor* também faz referências ao anel que Julieta manda entregar à Romeu na cena 15, quando descobre que seu marido foi desterrado pelo Príncipe. Ela marca outras passagens significativas da peça, como na cena 7 quando a seresta antecede a primeira interação de Romeu com Julieta na festa dos Capuletos; ela é cantada de forma melancólica iniciando a cena 17 da despedida dos jovens amantes, encerra a cena 21 após a morte de Julieta, e finalmente, é cantada de forma despojada e alegre por todos os atores em roda após o epílogo do Narrador na cena 22.



Figura 4. Foto ilustrando o elenco com os instrumentos brasileiros usados na montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão. Créditos Guto Muniz. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/rede/grupo-galpao-apresenta-romeu-e-julieta-gratuitamente/>

Os outros exemplos dessa estratégia de inserir serestas brasileiras popularmente conhecidas como uma espécie de coro da tragédia são as modinhas *Lua Branca*, *Cinzas no coração*, *É a ti flor dos céus*, *Amo-te muito* e *Última estrofe*. A canção *Lua Branca* inicia a cena 3, quando o protagonista Romeu entra em cena, tocando uma sanfona e cantando-a melancolicamente. Ela introduz o estado de espírito de angústia e desconsolo do personagem, que sofre pelo amor incorrespondido de Rosalina:

Oh, lua branca de fulgor e de encanto  
 Se é verdade que ao amor  
 Tu dás abrigo

Oh, vem tirar dos olhos meus  
 O pranto  
 Oh, vem matar esta paixão  
 Que anda comigo

Oh, por quem és, desce do céu  
 Oh, lua branca  
 Esta amargura do meu peito  
 Oh, vem arranca!

Dá-me o luar da tua compaixão  
 Oh, lua, vem iluminar meu coração. (GONZAGA *apud* BRANDÃO, 2007, p. 24)

Composta por volta de 1912 pela compositora carioca de música popular brasileira, Chiquinha Gonzaga, *Lua Branca*, por ser uma modinha tão conhecida entre os brasileiros, faz com que os espectadores se identifiquem e compreendam o estado de espírito de Romeu. Além disso ela também simboliza a relação que a peça desenvolve com os astros, o cosmos, em especial a Lua. Os astros, como a Lua e as estrelas, são invocados pelos personagens para que os consolem, os ajudem ou deem proteção, como faz Romeu, nesta cantiga quando pede conforto à Lua, ou quando ele confessa seu arrebatador amor por Julieta segurando a “lua” do cenário nas mãos, ao fim da fala jogando-a de volta “aos céus”: “Como posso eu partir, quando o meu coração/ Ficou aqui? Ó barro, este é o teu centro, volta!” (BRANDÃO, 2007, p. 42). Durante a memorável cena do balcão, Romeu também compara Julieta ao Sol e às estrelas:

Que luz será aquela/ Que brilha na moldura da janela?/ Ó janela, Ó janela! És o nascente./ E Julieta o sol resplandecente! Está falando... Mas não ouço nada./ São seus olhos! Eles falam!/ Foram duas estrelas das mais belas/ Do céu, que tendo o que fazer algures,/ Pediram aos seus olhos que brilhassem/ Em seu lugar, até que elas voltassem [...]” (BRANDÃO, 2007, p. 44, grifo nosso).

Além dos personagens, o Narrador também marca essa relação mística com o cosmos, como se o desenrolar do destino dos jovens, seus estados de espíritos e desfortunas afetassem até a natureza que os rodeia, como vemos em sua fala de abertura da peça: “[...] A guerra entre os Montecchio e os Capuleto/ Arrepiá até a mesmice destas pedras/ e o carregume destes secos” (BRANDÃO, 2007, p. 22, grifo nosso). Essa relação se faz ainda mais clara quando o Narrador usa de metáforas para se dirigir aos personagens, como em “Um Romeurio de melancolia” (BRANDÃO, 2007, p. 23, grifo nosso), para depois se dirigir ao personagem como “Romeumar” (BRANDÃO, 2007, p. 43, grifo nosso); como um rio que desagua no mar, Romeu tivesse expandido seu ser. Essa passagem pode, inclusive, ter relação com a fala de

Julietta na mesma cena, que confessa: “A generosidade em mim *é como o mar:/* Ilimitada! E o meu amor profundo/ *Como o mar!* E ambos são tão infinitos,/ Que quanto mais te der, mas tenho para dar!” (BRANDÃO, 2007, p. 28, grifo nosso). Ambos estão conectados pela grandeza dos mares, em ambos mora essa vontade infinita de ficarem juntos. Finalizando a peça, o epílogo do Narrador na cena 22 traz o fechamento da história com a metáfora que liricamente ilustra o novo lugar no céu que os amantes agora ocupam: “No definitivo da história,/ *Romeulua e estrelajúlia* celebram o circocéu das/ paixões [...]” (BRANDÃO, 2007, p. 91, grifo nosso). Também podemos interpretar que *Lua Branca* precede o desterro de Romeu e a angústia que a distância de Julieta lhe causará, nos versinhos cantados ao fim da cena 4, quando Romeu e Benvólio partem cantando:

E quantas vezes lá no céu aparecias  
a brilhar em noite alta e constelada  
e aí então, tu me surpreendias  
ajoelhado junto aos pés  
da minha amada

Ela tremia a soluçar cheia de pejo  
Vinha aos meus lábios suplicar  
Um doce beijo.

Ela partiu, abandonou-me assim  
Ó, lua branca, por quem és  
Tem dó de mim. (GONZAGA *apud* BRANDÃO, 2007, pp. 28-29)

Já *Cinzas no coração* comenta ironicamente a paixão que atormenta Romeu no começo da peça: seu amor incorrespondido por Rosalina. Composta em 1941 pelo carioca André Filho, a valsinha abre a cena 6 na qual os amigos Romeu, Benvólio e Mercúcio se preparam para invadir disfarçados a festa dos Capuletos:

Cinzas, somente cinzas no coração  
Cinzas do nosso amor  
Juro que estava mentindo quando jurei  
Guardar para sempre este amor  
Que abandonei

Chega! Já é demais tanto amargor  
Basta! Não sou pierrô  
Sou um arlequim moderno:  
Não acredito no amor. (FILHO *apud* BRANDÃO, 2007, p. 33)

A letra prevê como Romeu esquecerá sua desolação por Rosalina em, literalmente, “um piscar de olhos”, quando ele olhar para Julieta e descobrir então que nunca antes havia amado, o que se comprova em sua fala: “Coração, coração,/ Tu já terás amado alguma vez? Oh! Não!/ Os meus olhos o negam com firmeza:/ Pela primeira vez vejo a beleza!” (BRANDÃO, 2007, p. 38). *Cinzas no coração* comenta ironicamente “a efemeridade de um amor que, ao final, não era tão verdadeiro quanto parecia, além de adotar uma postura cínica em relação a esse sentimento” (LARANJEIRA, 2017, p. 76). Transformando uma das cenas mais conhecidas da peça de Shakespeare, a cena do balcão, na qual Romeu e Julieta trocam juras de amor, é inserida a valsinha *É a ti, flor dos céus* que marca liricamente algumas cenas da peça do Galpão. Na cena 8, percebemos que a letra introduz o próximo cenário de Julieta, debruçada em sua sacada (no caso da peça do Galpão, o Grupo usa de inversões e Julieta está na janela da Veraneio, enquanto Romeu a escuta da trave que está acima do carro):

Quem me dera outra vez esse passado  
Essa quadra ditosa em que vivi  
Quantas vezes eu na lira debruçado  
Cantando o teu nome adormeci. (PEREIRA; MOREIRA *apud* BRANDÃO, 2007, p. 43)

A cena então continua com a fala do Narrador, e segue com Romeu cantando:

É a ti flor do céu que me refiro  
Neste trino de amor nesta canção  
Vestal dos sonhos meus por quem suspiro  
E sinto palpitar meu coração  
É a ti flor do céu... (PEREIRA; MOREIRA *apud* BRANDÃO, 2007, p. 43)

Percebemos na letra da canção como ela ilustra o sentimento do personagem, que se sente arrebatado pelo amor. *É a ti, flor dos céus* é a canção mais antiga usada na montagem, composta no século XIX pelos mineiros da cidade de Diamantina, Teotônio Pereira e Modesto Ferreira: “Seus versos relatam a glória de um grande amor e expressam a força do sentimento do eu lírico em relação ao ser amado e todas as sensações que esse sentimento evoca [...]” (LARANJEIRA, 2017, p. 76). Além dessa bela ilustração do sentimento de Romeu, a canção também reforça a relação mencionada anteriormente do ser amado com a imagem da flor. É também esta canção que marca a morte de Julieta em seu funeral na cena 20, no qual os atores cantam de forma saudosa e melancólica seus versos.

A modinha *Amo-te muito*, por sua vez, composta em 1910 pelo mineiro de Montes Claros, João Chaves, adiciona lirismo à bela cena de casamento dos protagonistas, quando esses, casados pelo Frei Lourenço, juntam-se em canto para celebrar seu amor:

Amo-te muito  
 Como as flores amam  
 O frio orvalho  
 Que o infinito chora  
 Amo-te como  
 Sabiá da praia  
 Ama a sanguínea e  
 Deslumbrante aurora  
 Oh não te esqueças  
 Que eu te amo assim  
 Oh não te esqueças  
 Nunca mais de mim. (CHAVES *apud* BRANDÃO, 2007, p. 62)

Os belos versos poéticos de Chaves engrandecem a emocionante cena do casamento, preenchendo de lirismo a interpretação dos atores: “O lirismo da letra e sua temática harmonizam-se de forma mágica com a profundidade da cena. Embevecidos, Romeu e Julieta juram-se amor eterno por meio dos versos de João Chaves [...]” (LARANJEIRA, 2017, p. 77).

Por fim, analisamos a mais longa das canções usadas na montagem: *Última Estrofe*. A canção, composta pelo carioca Cândido das Neves, encerra a cena 17, na qual Romeu e Julieta se despedem. Marcados pelas vozes dos protagonistas, os primeiros versos ilustram o desespero e a tristeza que os assola, e enquanto Romeu se distancia lentamente de Julieta, os outros atores masculinos, reunidos em um canto da cena, cantam seus últimos versos como em um coro que comenta a emocionante cena:

A estrofe derradeira merencórea  
 Revelava toda a história  
 De um amor que se perdeu.  
 E a lua que rondava a natureza,  
 Solidária com a tristeza  
 Entre as nuvens se escondeu.

Cantor, que assim falas à lua,  
 minha história é igual à tua  
 Meu amor também fugiu.  
 Disse a ele em ais convulsos  
 Ele então entre soluços toda a estrofe repetiu.



Lua, vinha perto a madrugada,  
Quando em ânsias, minha amada  
Em meus braços desmaiou.  
E o beijo do pecado  
Em seu véu estrelejado  
A luzir glorificou

Lua, hoje eu vivo tão sozinho  
Ao relento, sem carinho  
Na esperança mais atroz  
De que cantando em noite linda  
Esta ingrata volte ainda  
Escutando a minha voz

A noite estava assim enluarada  
Quando a voz já bem cansada  
Eu ouvi de um trovador  
Nos versos que vibravam de harmonia  
Ele em lágrimas dizia  
Da saudade de um amor

Falava de um beijo apaixonado  
De um amor desesperado  
Que tão cedo teve fim

E desses gritos de lamento  
Eu guardei no pensamento  
Uma estrofe que era assim:

Lua, vinha perto a madrugada  
Quando em ânsias minha amada  
Nos meus braços desmaiou  
E o beijo do pecado  
O teu véu estrelejado  
A luzir glorificou

Lua, hoje eu vivo tão sozinho  
Ao relento sem carinho  
Na esperança mais atroz  
De que cantando em noite linda

Esta ingrata volte ainda

Escutando a minha voz (NEVES *apud* BRANDÃO, 2007, pp. 75-77)

Vemos nestes versos da música o desconsolo do desterro de Romeu e a tristeza que assola Julieta. E ainda, vemos os apaixonados se dirigirem mais uma vez à Lua, pedindo seu conforto e sua ajuda, reforçando a relação da peça com o cosmos. Diante destas análises das cantigas de roda, valsinhas, modinhas e canções populares, usadas na montagem do Grupo Galpão, identificamos a importância destas no desenrolar da trama. Como vimos acima, as músicas ilustram, comentam e antecedem a trama, funcionando como uma espécie de coro. Essa estratégia de usar serestas populares brasileiras, substituindo a função do coro da peça de Shakespeare, reforça a estética musical do Grupo Galpão, e ainda são um elemento lírico importante para a performance. Estas serestas promovem uma aproximação com o público brasileiro, criando um sentimento de identificação do público com a peça: “O que a montagem do Grupo Galpão enfatiza é esse resgate da conexão entre plateia e espetáculo por meio da música, e não somente do texto dramático” (LARANJEIRA, 2017, p. 74).

As serestas são elementos regionais que marcam a peça, introduzidas propositalmente para acrescentar lirismos aos versos traduzidos do dramaturgo elizabetano, aproximando a trama à realidade do contexto local. Assim, elas evocam afeição, memórias e um sentimento de pertencimento no público alvo, que se reconhecem nas letras e melodias apresentadas, resgatando o contexto nacional/regional. Por isso, podemos identificar as serestas, assim como outros elementos regionais inseridos na peça, como uma estratégia de adaptação nesta performance de *Romeu e Julieta*.

#### 2.4.5 O Narrador roseano

Outro elemento que substitui o coro da peça de Shakespeare é a figura do Narrador. Interpretado pelo ator Toninho, um dos fundadores do Grupo Galpão, ele se apresenta com vestimentas medievais, as quais podem ser vistas ilustradas na figura 5. Suas vestimentas e seus trejeitos nos remetem à figura de Shakespeare, o que podemos interpretar como outro exemplo de metateatralidade em *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, pois insere William Shakespeare, autor da peça em questão, participando de sua peça (GUERIOS, 2017, p. 66). O Narrador é onisciente, ou seja, ele sabe de tudo que acontecerá na trama, e conhece os pensamentos e sentimentos das personagens. Seu papel é crucial para fazer a ligação entre as

cenar devido à redução de atos da adaptação para adequar a peça ao tempo de um espetáculo de rua.

Mas seu papel tem diversas funções: devido à redução drástica de números de personagens (o que também era comum nas produções shakespearianas, já que as companhias, de modo geral, eram pequenas, os atores acabavam interpretando mais de um personagem no espetáculo), ele também interpreta na cena 4 o criado dos Capuleto que, por não saber ler, pede ajuda a Romeu para entender o que está escrito na lista de convidados da festa de seus senhores. É ele quem dança com Julieta na festa dos Capuleto, representando a personagem Paris, que não aparece na montagem do Grupo Galpão e também é ele quem leva a mensagem da morte de Julieta a Romeu, em Mântua. Além disso, Toninho faz parte dos músicos que tocam e cantam as serestas que funcionam como uma espécie de coro e é ele quem toca o apito que representa a chegada da cotovia na cena de despedida dos protagonistas.



Figura 5. Foto ilustrando a figura do Narrador e suas vestes – Créditos Pablo Gurgel. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/pablogurgel/7390187450/in/photostream/>

Por mais que interprete todos esses papéis, sua função como “maestro” da peça é o que procuramos destacar. É ele quem introduz e encerra a trama, substituindo esta função que na peça do dramaturgo elizabetano pertence ao coro. Podemos dizer que seu papel funciona

como uma espécie de maestro pois, além de direcionar o andamento da peça, ele comunica-se em suas falas diretamente com o público, aproximando-os e afastando-os da trama: “A intrusão do narrador do Galpão propicia o contato direto e a proximidade com o público através da narração. Durante o desenrolar das ações, ele tem o papel de instância narrativa e essa instância, além de narrar o andamento da peça, também distancia o público do conflito” (GUERIOS, 2017, p. 66).

Nos primeiros ensaios da peça, em 1992, o diretor Villela pede ao *dramaturg* Cacá Brandão para desenvolver a figura do Narrador. Ele pede que a personagem seja como um contador de histórias mineiro. A inspiração para tal, vestido como Shakespeare, será o icônico contador de histórias da literatura mineira e nacional, o protagonista Riobaldo de *Grande sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa. Para isso, Brandão deveria usar a linguagem de Riobaldo, e o *dramaturg* nos mostra em seu livro *Diário de Montagem: Romeu e Julieta* (2003) algumas das citações que usou para escrever as falas do Narrador. Foi a partir desse registro de excertos, que inspiraram Brandão a constuir as falas do Narrador, que comparamos e analisamos as falas da personagem com trechos de *Grande sertão: veredas*, e apresentaremos essas comparações adiante, bem como elas são um elemento regional de grande importância para a trama, mas especialmente, para identificar a adaptação nesta montagem do Grupo Galpão.

O Narrador aparece, pela primeira vez, sobre a trave em cima da Veraneio, ao fim da cena 1, quando os atores, depois de cantarem a seresta *Você gosta de mim, ô maninha* introduzindo a trama, encenam uma espécie de briga de rua, a fim de ilustrar a guerra entre os Capuleto e os Montecchio. Isto é feito de forma juvenil, já que eles usam estilingues e pedaços de paus para representar as armas usadas na guerra civil de Verona. Esse clima juvenil é prosseguido pelas primeiras palavras do Narrador que, rodeado por corpos “mortos” dispostos de forma jocosa sobre o carro e o chão, diz: “Era uma vez, Verona” (BRANDÃO, 2007, p. 22). A introdução nos remete aos contos de fadas e histórias infantis que sempre começam com “era uma vez”.

Com essa introdução, que instaura à peça um clima de fantasia, típico de um conto de fadas, vemos que o Narrador procura descrever o local e o contexto da história. Percebemos nessa descrição que ele aproxima Verona ao sertão mineiro, com suas descrições: “Era uma vez, Verona./Onde o ódio entre duas famílias./ Nobres, mas insãs, tremeluz no fio das adagas/ E no vil estrepitoso das espadas./ A guerra entre os Montecchio e os Capuleto/ Arrepiá até *a mesmica destas pedras/ e o carregume destes secos*” (BRANDÃO, 2007, pp. 21-22, grifo nosso). Essa descrição do local, aproximando Verona do sertão de Guimarães Rosa, se

assemelha às técnicas de Michel Garneau, quando este usa, em suas tradaptações, nomes da fauna e flora quebequense para aproximar as tramas tradaptadas de Shakespeare a sua realidade local do Québec. Isso nos mostra a preocupação que o *dramaturg* teve para cumprir com os desejos do diretor de promover o encontro de Shakespeare com Minas, e o cuidado que teve para fazer isso também por meio da linguagem.

Além de aproximar o contexto da peça ao do sertão mineiro de Rosa, a análise da fala do Narrador focará especialmente em como Cacá Brandão usou a percepção de mundo do protagonista Riobaldo de *Grande sertão: veredas* para construir as falas dessa personagem galpaniana. A expressão que mais chama atenção é “Mire e veja!” (BRANDÃO, 2007, p. 22), a qual encerra a primeira fala do Narrador. Esta locução, formada por dois verbos no imperativo da terceira pessoa do singular e a conjunção coordenativa aditiva “e”, é usada inúmeras vezes por Riobaldo, exclusivamente para se direcionar ao seu ouvinte, o “senhor” a quem ele está narrando sua história, como podemos ver no exemplo: “Que tal, o que o senhor acha? Pois, mire e veja” (ROSA, 2001, p. 100). Ela também aparece nas formas variadas como invertida, “veja e mire” (ROSA, 2001, p. 353), e sem a conjunção aditiva, “Mire veja” (ROSA, 2001, p. 115). O pesquisador Christian Werner em seu estudo *Mire e veja: uma fórmula em Grande sertão: veredas* (2016) nos mostra que Guimarães Rosa não costuma repetir expressões e palavras, mas essas em particular o autor usa inúmeras vezes no diálogo de Riobaldo com o seu interlocutor, revelando assim a importância desta para sua narração.

Cacá Brandão, por sua vez, volta a usar a referência a Rosa, mas desta vez utilizando somente o primeiro verbo na fala da cena 8: “*Mire*: o vento desmanchou Rosalina [...]” (BRANDÃO, 2007, p. 43, grifo nosso). Percebemos também que o Narrador usa esta expressão exclusivamente para se direcionar ao público, para chamar a atenção deste para o desenrolar da história que ele está explicando, assim como faz Riobaldo que a usa exclusivamente com o seu interlocutor. Esta função do Narrador, de promover a interação com o público, é uma forte marca da narração de Riobaldo. Este está sempre se dirigindo ao seu interlocutor, seja pedindo sua atenção, como quando usa a expressão “Mire e veja”, seja lhe fazendo perguntas que nunca vemos as respostas: “O senhor me entende?” (ROSA, 2001, p. 332), “O senhor me organiza?” (ROSA, 2001, p. 381), “Senhor crê, sem estar esperando?” (ROSA, 2001, p. 519), “O senhor é capaz que escute, como eu escutei?” (ROSA, 2001, p. 608). Esta forma de interação com o público também aparece nas falas do Narrador, que faz perguntas e se dirige diretamente à plateia: “Mas, *meu senhor e minha senhora*, a vida não é um circo às avessas?” (BRANDÃO, 2007, p. 22, grifo nosso), “Mas, no remôo dos ventos, *o senhor presente!* Que isso lhe há de ser fatal [...]” (BRANDÃO, 2007, p. 23, grifo nosso).

Além de utilizar os recursos da linguagem de Riobaldo para estabelecer um vínculo com quem o escuta, as falas desta personagem galpaniana, “maestra” da peça, apresentam também referências diretas às opiniões, sentimentos e formas de se expressar de Riobaldo. Começamos pela sua primeira fala, na cena 1, após a abertura instrumental e musical da peça:

Era uma vez, Verona,  
 Onde o ódio entre duas famílias,  
 Nobres, mas insãs, tremeluz no fio das adagas  
 E no vil estrepitoso das espadas.  
 A guerra entre os Montecchio e os Capuleto  
 Arrepiá até a mesmice destas pedras  
 e o carregume destes secos.  
 Mas, meu senhor e minha senhora, a vida não é um circo às avessas?  
 Então, por obséquio,  
 Alumiando o negrume deste pó, atem em amor de profundo nó  
 Julieta Capuleto e Romeu Montecchio.  
 Cabe no coração a *gã* do amor que *dá de comer às alegrias*;  
 Mas, em Verona, caberia o *leve desse peso de enormes energias*?  
 Desse amor, ilha clara departida no *redemunho* desta praça,  
 Nasce o teatro que crepita começando;  
 Nasce o homem na palma da mão segurando  
 A brasa trágica da precipitação.  
 Mire e Veja! (BRANDÃO, 2007, pp. 21-22, grifo nosso)

Nos versos “a *gã* do amor que dá de comer às alegrias”, a “*gã*” nos remete à vontade que não espera e não avisa, anunciada por Riobaldo na passagem: “Quería entender do medo e da coragem, e da *gã* que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder” (ROSA, 2001, p. 116, grifo nosso). Já “dá de comer às alegrias”, refere-se ao Riobaldo que confessa satisfazer suas vontades, sem pensar muito nas consequências: “E de tudo miúdo *eu dava de comer à minha alegria*” (ROSA, 2001, p. 564, grifo nosso). Em “o leve desse peso de enormes energias” podemos inferir que Cacá Brandão inverteu a fala de Riobaldo: “Mas o sertão está movimentante todo-tempo — salvo que o senhor não vê; é que nem braços de balança, para *enormes efeitos de leves pesos* [...]” (ROSA, 2001, p. 533, grifo nosso). A palavra “redemunho” pode ser uma indicação da marcante frase do romance roseano, com a qual Riobaldo reflete sobre o demônio e deus, repetida diversas vezes em sua narração: “O Diabo, na rua, no meio do *redemunho* [...]” (ROSA, 2001, p. 27, grifo nosso).

As referências continuam a aparecer na segunda fala do Narrador, após a fala do Príncipe, na cena 2, quando anuncia a entrada e o estado de espírito da personagem Romeu:

Mas, mais fortes que espadas no ar,  
*Seus sozinhos* Romeu se põe a procurar,  
 Engrossando, com as lágrimas que chora,  
 O pranto matinal da aurora.  
*A noite produziu, depois engoliu,*

*Depois, do frio da boca, cuspiu*  
 Um Romeurio de melancolia,  
 A desouvir o restante do mundo,  
 A recolher a lua depois dos desvarios,  
 A criar uma noite mais negra à luz do dia,  
 Quando o sol, nos seus vazios,  
 Desamarra os sonhos em que se fia.  
 Mas, no *remôo dos ventos*, o senhor pressente  
 Que isso lhe há de ser fatal,  
 Se alguém não dissuadi-lo desse mal. (BRANDÃO, 2007, p. 23, grifo nosso)

A descrição de um Romeu solitário e melancólico “Seus sozinhos Romeu” parece ser inspirada pela forma como Riobaldo se descreve como um ser solitário: “Sozinho sou, sendo, de sozinho careço, sempre nas estreitas horas – isso procuro” (ROSA, 2001, p. 169). E ainda, nesta fala vemos os versos: “A noite produziu, depois engoliu,/Depois, do frio da boca, cuspiu” (BRANDÃO, 2007, p. 23), claramente inspirada na fala de Riobaldo, com algumas inversões, como a “do quente da boca” em Rosa, para “do frio da boca” na versão de Brandão: “O sertão me produz, depois me enguliu, depois me cuspiu do quente da boca” (ROSA, 2001, p. 601). A expressão “remôo dos ventos” também é uma referência direta à *Grande sertão: veredas*, que usada como no trecho: “O *remôo do vento* nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade” (ROSA, 2001, p. 306, grifo nosso).

Já na passagem da cena 8 as referências se fazem ainda mais explícitas:

*Verdade maior é que se está sempre num balanço.*  
 Mire: o vento desmanchou Rosalina e agora Romeu já é *um gosto bom ficado nos olhos* de Julieta. E Julieta *uma lua recolhida* que, no peito de Romeu, *aumenta de ser mais linda*. A ambos o amor coloca no seu mais topo, a Romeumar sem fim, até ancorar-se no porto Julieta. Mas não é o amor *pasto que se divulga sem fechos?* Amor *preso range na boca, tem vontade de fim e quer céu*. Por isto ele é o que leva tudo *num avanço* para traçar, nesta praça, *o mar do abraço das asas de todos os pássaros*. (BRANDÃO, 2007, p. 43, grifo nosso)

Esta fala nos chama a atenção para as incertezas e inseguranças da vida dos jovens amantes, e principalmente para a precipitação (como anunciada na primeira fala do Narrador) das ações que levam ao desfecho trágico da história. A personagem começa sua fala anunciando a falta de equilíbrio, a imprecisão e a incerteza da vida, e nesta passagem “Verdade maior é que se está sempre num balanço” podemos enxergar a influência do que pensa Riobaldo sobre o tempo, a vida e o destino, e em tudo isso, as constantes mudanças que sofremos, comprovadas pelas duas passagens a seguir: “Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo” (ROSA, 2001, p. 328). Já nesta segunda podemos até mesmo ver as mesmas palavras usadas por Brandão: “O mais importante e bonito do mundo é isto: que as

peessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. *Verdade maior*” (ROSA, 2001, p. 39, grifo nosso).

Para descrever a impressão e o impacto que Romeu e Julieta causaram um ao outro, Brandão usa da narração de Riobaldo, quando este conta suas memórias de Nhorinhá: “Nhorinhá, *gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. [...] A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser mais linda*” (ROSA, 2001, p. 116, grifo nosso), e ainda a expressão de Riobaldo: “Eu tinha uma lua recolhida” (ROSA, 2001, p. 48) para descrever o sentimento de Romeu por Julieta. Para definir o amor, Brandão também usa das falas de Riobaldo, no caso quando este está definindo o que é sertão para seu interlocutor: “Lugar sertão se *divulga: é onde os pastos carecem de fechos [...]*” (ROSA, 2001, p. 24, grifo nosso).

Ainda nesta fala do Narrador, as referências continuam, como na passagem: “Amor preso *range na boca, tem vontade de fim e quer céu. Por isto ele é o que leva tudo num avanço [...]*” (BRANDÃO, 2007, p. 43, grifo nosso). A fim de descrever a força desse sentimento, que leva as personagens às ações precipitadas, o *dramaturg* mistura depoimentos de Riobaldo, primeiro quando este explica sua vontade, que de tão forte, o faz agir sem pensar nas consequências: “Ah, ânsia: que eu não queria o que de certo queria, e que podia se surtir de repente... E a *vontade de fim, que me ora vinha ranger na boca, me levou num avanço!*” (ROSA, 2001, p. 80, grifo nosso), e a segunda, quando descreve sua vontade de ascender: “Mas a gente *quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo*” (ROSA, 2001, p. 76, grifo nosso). E Brandão continua construindo essa imagem da força do sentimento que nos leva em ações precipitadas, e na frase que encerra sua fala, marca a força do sentimento dos amantes com imagens da natureza: “o mar do abraço *das asas de todos os pássaros*” (BRANDÃO, 2007, p. 43, grifo nosso). Neste trecho destacado, percebemos que ele usa da imagem dos pássaros para descrever intensidade, assim como faz Riobaldo, quando explica a intensidade com a qual abraça Diadorim: “Abracei Diadorim, como *as asas de todos os pássaros*” (ROSA, 2001, p. 57, grifo nosso).

Em sua fala final, no epílogo da cena 22, o Narrador encerra contando como as famílias rivais, após a morte de Romeu e Julieta, se uniram para homenagear os filhos. Ele relata então como os amantes só encontraram liberdade após a morte:

O céu se serviu do amor e fez todos castigados  
Os Montecchio e os Capuleto, por fraterna dor irmanados,  
findaram as discórdias e, um ao outro abraçados,  
prometeram-se em ouro, lado a lado,  
estátuas aos filhos eternizados.



No definitivo da história,  
 Romeulua e estrelajúlia celebram o circocéu das  
 paixões, abrindo livre *vereda no dentro do ferro das  
 grandes prisões*.  
 O senhor siga, pois então, o *caminhozinho* seu  
 enquanto eu desarmo o miúdo circo meu  
 para, noutras praças, cantar a sorte  
 mais triste que já aconteceu:  
 o baralho do amor e morte  
 da tragédia de Julieta e de Romeu. (BRANDÃO, 2007, p. 91, grifo nosso)

Percebemos neste trecho a referência à passagem de *Grande sertão: veredas*, quando Riobaldo descreve o que é liberdade para ele: “Mas liberdade – aposto – ainda é só alegria de um pobre *caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões*” (ROSA, 2001, p. 323, grifo nosso). E a palavra “vereda”, parte do título da obra roseana, também aparece nesta fala do Narrador ao encerrar a peça. Assim, com esses excertos, podemos ver como as percepções de mundo de Riobaldo, ou seja, a forma de pensar e os sentimentos do protagonista de *Grande sertão: veredas*, influenciaram Brandão na composição das falas da personagem Narrador.

Todas as referências que identificamos acima nos evidencia o projeto de aproximar a personagem galpaniana ao icônico contador de histórias mineiro e sertanês de Guimarães Rosa. Seja na sua forma de narrar, aproximando-se do público por meio de interjeições, no uso de metáforas para identificar os personagens (“Romeumar”, “estrelajúlia”), seja nas referências diretas às passagens de *Grande sertão: veredas* – todos esses elementos mostram como Brandão criou um pastiche da forma de se expressar de Riobaldo nas falas de sua personagem, o Narrador, aproximando este contador de histórias do protagonista roseano. Este projeto de inserir as percepções de mundo de Riobaldo nas falas do Narrador galpaniano pode ser vista como mais uma estratégia de adaptação do Grupo Galpão para aproximar o público mineiro à trama da peça shakespeariana adaptada. Ao fazer com que o público se identifique com a personagem Narrador, através das semelhanças com a personagem roseana Riobaldo, o Galpão faz com que seu público alvo se reconheça na peça estrangeira adaptada e crie laços com ela.

#### 2.4.6 O encontro de Shakespeare com Minas

Ao analisar a trajetória do Grupo Galpão, o que chamamos de “onde” e “quando”, a peça *Romeu e Julieta* e todas as estratégias usadas na escrita do texto dramático e na *mise en scène* da performance, percebemos que o texto fonte, *Romeo and Juliet* de Shakespeare, é usado como suporte para enaltecer os elementos regionais inseridos na trama. Isso se

confirma quando a peça consegue, com sucesso, promover uma grande aproximação com seu público alvo – o público brasileiro do teatro de rua. Com sua produção, o Galpão levou Shakespeare ao seu público alvo, mas de uma forma familiar a ele, fazendo com que a plateia pudesse se reconhecer, criticar e ressignificar aquela referência estrangeira.

Um dos exemplos que confirma o sucesso do Grupo com esta montagem, foi a recepção da crítica. Barbara Heliadora, renomada crítica teatral e uma grande estudiosa brasileira de Shakespeare, afirmou em sua reportagem *A perfeição da infidelidade* (1993) para o jornal O Globo:

É claro que esta encenação não constitui uma leitura purista do texto de Shakespeare, mas é ótimo ver uma montagem na qual as – digamos – infidelidades não são resultado de presunção, de querer ser melhor do que Shakespeare, mas apenas uma amorosa brincadeira na qual as músicas, o colorido, a ingenuidade plástica e até mesmo os jogos de infância como as ‘pernas de pau’ são convocados para apresentar ao público (que pode não ter qualquer preparo como espectador de teatro) a trágica história dos amantes de Verona. (HELIODORA, 1993, s.p.)

Como discutido por Knutson e Salter, adaptações não são montagens definitivas – seria possível que qualquer montagem o seja? –, uma vez que exploram um contexto específico no qual foram criadas, e dentro deste elas se propõem a interrogar e ressignificar o texto shakespeariano (SALTER *apud* KNUTSON, 2012, p. 113). Podemos dizer que dentro do contexto no qual o Grupo Galpão criou seu *Romeu e Julieta*, foi exatamente isto que eles fizeram: interrogaram e ressignificaram o texto do dramaturgo elizabetano, a fim de aproximar a trama à realidade nacional, promovendo o encontro de Shakespeare com Minas, mas mais do que isso, permitindo o reconhecimento do público mineiro e brasileiro em uma peça de Shakespeare.

E eles conseguiram promover esse encontro por meio da inserção de elementos regionais, como com a incorporação das serestas brasileiras que funcionam como coro da peça, ou ao criar um pastiche da linguagem sertaneja inspirada em Guimarães Rosa. E ao combinar essa linguagem aos versos parnasianos de Pennafort, conceberam uma linguagem própria para o evento teatral. Essa linguagem própria combina Shakespeare com o regional, combina o clássico com o popular e o circense. O circense em si é um aspecto muito caro ao Galpão, uma vez que é uma marca de sua estética, e podemos vê-lo tanto nos malabarismos, nos corpos trepidantes dos atores que simulam o andar em cima da trave usada nos ensaios. Mas também está presente, por exemplo, na Veraneio como espaço cenográfico central, o que é uma homenagem às antigas carroças dos artistas mambembes, e mesmo na pintura de palhaço que cobre os rostos dos atores. Assim podemos afirmar que a montagem do Grupo

Galpão conseguiu com sucesso promover uma troca cultural entre o texto fonte e o contexto de chegada.

## CONCLUSÃO

A discussão aqui apresentada nos leva a considerar uma peça teatral uma tradaptação enquanto produto da combinação dos processos de tradução e adaptação, quando este processo é promovido por e para sociedades que sofrem o perigo da assimilação cultural, marginalizadas no quesito de influência dentre os polissistemas literários. Assim, o conceito criado pelo quebequense Michel Garneau, para suas tradaptações de peças shakesperianas se adequa à avaliação de outras produções teatrais que compartilham desse mesmo contexto de valorização da cultura local, o qual se propõe a homenagear o texto fonte, usando-o como fermento para enaltecer as cores locais, promovendo o reconhecimento do público alvo para com a peça tradaptada. Assim, o termo tradaptação mostra-se adequado para peças teatrais brasileiras que foram produzidas nesse contexto de valorização e defesa da cultura regional/nacional.

O Grupo Galpão, trupe mineira de teatro de Belo Horizonte, está inserido nesse contexto de produções que valorizam a sua cultura local. Quando o Galpão e o diretor convidado, Gabriel Villela, escolheram reproduzir a trama dos jovens amantes de Verona, tendo como fonte direta a obra canônica *Romeo and Juliet* do dramaturgo elizabetano William Shakespeare, eles desenvolveram um projeto que tinha como intuito promover o encontro de Shakespeare com Minas. Usando do processo de tradução, escolheram o texto traduzido por Onestaldo de Pennafort, combinando a esta tradução, técnicas de adaptação teatral. Dentre elas, vimos em detalhe como o Galpão usou serestas mineiras, canções folclóricas popularmente conhecidas pelos brasileiros, e também a figura do Narrador, entre outras estratégias para adaptar a trama dos jovens amantes.

O intuito de promover este encontro do autor elizabetano canônico com o regionalismo de Minas Gerais tinha como finalidade a aproximação da peça com o público de chegada, partindo do pressuposto que é o público e a cultura de chegada que articulam o processo de tradução e de adaptação, portanto são eles que devem ser priorizados, “libertando” este processo criativo de conceitos como “fidelidade” à obra fonte. Isto está de acordo com as definições que usamos neste trabalho de tradução e adaptação. Porém, identificar a montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão enquanto uma tradaptação, e não somente uma adaptação ou tradução, enfatiza a intenção do Grupo de usar Shakespeare como fermento para a cultura mineira, imersa na peça por meio de diferentes estratégias.

Dessa forma, considerar a peça do Galpão como uma tradaptação iluminaria a perspectiva da transculturação que exploramos no capítulo 1, mostrando a cultura brasileira

como transculturada, ou seja, que não se abstem de suas influências externas, mas reage a elas, homenageando-as e ao mesmo tempo colocando em primeiro plano suas cores locais. As estratégias usadas pelo Galpão, em especial as serestas e as falas do Narrador, criam uma linguagem singular do Grupo e de sua forma de transmitir a trama dos jovens amantes de Verona, contribuindo para a fortuna crítica das montagens da história trágica dos jovens amantes precipitados, contada e recriada de formas diversas ao longo dos séculos.

A peça do Galpão promove um legítimo diálogo cultural entre as fontes da trama de *Romeu e Julieta*, mais especificamente, uma troca cultural entre Shakespeare e a cultura brasileira, renegociando o lugar da tradição teatral brasileira dentre os polissistemas literários. Essa efetiva troca cultural, alcançada por meio dos elementos regionais inseridos que analisamos em detalhes anteriormente, faz com que a peça “seja” Shakespeare ao mesmo tempo que é diferente dele, concretizando-se como um projeto original, e inserindo-se na longa tradição intertextual de recontar, recriar e ressignificar a trama dos jovens amantes de Verona.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Junia; Noe, Marcia. Life is an Inverted Circus: Grupo Galpão's *Romeu e Julieta* Adapted from Pennafort's Translation of Shakespeare's. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n36, 1999, pp. 265-281.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. Disponível em: <https://www.incinerrante.com/manifesto-antropofago-devoragem>. Acesso em 26 de Maio de 2020.

BASSNETT, Susan. Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translations and Theatre. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Constructing Cultures**. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 1998, pp. 90-108. Disponível em: <https://epdf.pub/constructing-cultures-essays-on-literary-translation-topics-in-translation.html>. Acesso em 26 de Maio de 2020.

BASSNETT, Susan. The Translation Turn in Cultural Studies. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Constructing Cultures**. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 1998, pp. 123-140. Disponível em: <http://przekladowa.amu.edu.pl/materialy/Bassnett.pdf>. Acesso em 26 de Maio de 2020.

BASSNETT, Susan. Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: HERMANS, Theo. **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**. New York: St. Martin's Press, 1985, pp. 87-102.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A traduzibilidade dos conceitos: entre o visível e o dizível. In: DOMINGUES, Ivan (org.). **Conhecimento e Transdisciplinaridade II: Aspectos metodológicos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 42-100. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=ZvHgARIP2fIC&pg=PA56&lpg=PA56&dq=precipita%C3%A7%C3%A3o+em+Romeu+e+Julieta&source=bl&ots=NjkY6rKX6a&sig=ACfU3U2iFe\\_mmlJfJVjO1HDai-GlysGzaw&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwj9uq2bio7qAhVvErkGHd7aDOsQ6AEwCXoECAoQAQ#v=onepage&q=precipita%C3%A7%C3%A3o%20em%20Romeu%20e%20Julieta&f=false](https://books.google.com.br/books?id=ZvHgARIP2fIC&pg=PA56&lpg=PA56&dq=precipita%C3%A7%C3%A3o+em+Romeu+e+Julieta&source=bl&ots=NjkY6rKX6a&sig=ACfU3U2iFe_mmlJfJVjO1HDai-GlysGzaw&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwj9uq2bio7qAhVvErkGHd7aDOsQ6AEwCXoECAoQAQ#v=onepage&q=precipita%C3%A7%C3%A3o%20em%20Romeu%20e%20Julieta&f=false). Acesso em 23 de junho de 2020.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Grupo Galpão: 15 anos de Risco e Rito**. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Grupo Galpão: Diário de Montagem. Livro 1 *Romeu e Julieta***. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Romeu & Julieta**. [Adaptado da obra de] William Shakespeare. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Belo Horizonte: Autêntica/ PUC Minas, 2007.

BRISSET, Annie. The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Reader**. London: Routledge 2004, pp. 343-375. Disponível em: [https://translationjournal.net/images/e-Books/PDF\\_Files/The%20Translation%20Studies%20Reader.pdf](https://translationjournal.net/images/e-Books/PDF_Files/The%20Translation%20Studies%20Reader.pdf). Acesso em 26 de Maio de 2020.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. J. C. Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation Studies Readers**. London: Routledge, 2004, pp. 192-197. Disponível em: [https://translationjournal.net/images/e-Books/PDF\\_Files/The%20Translation%20Studies%20Reader.pdf](https://translationjournal.net/images/e-Books/PDF_Files/The%20Translation%20Studies%20Reader.pdf). Acesso em 26 de Maio de 2020.

FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark (orgs.). **Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present**. London: Routledge, 2000. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=L8E2N4q7CQEC&pg=PP7&hl=pt-BR&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=L8E2N4q7CQEC&pg=PP7&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false). Acesso em 26 de Maio de 2020.

GALERY, Maria Clara. Romance de Romeu e Julieta: Tradução, Memória e Cultura Popular. **Aletria** (UFMG), v. 13, 2006, pp. 155-164.

GALPÃO, Grupo. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/>. Acesso em 16 de junho de 2020.

GUERIOS, Aline. **A Atualidade de Shakespeare: um estudo sobre *Romeu & Julieta* do Grupo Galpão**. Tese (Mestrado). Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-graduação em Letras, Maringá, 2017. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/amguerios.pdf>. Acesso em 23 de junho de 2020.

HELIODORA, Barbara. A perfeição da infidelidade. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de Julho de 1993. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=199019930712>. Acesso em 16 de Junho de 2020.

HERMANS, Theo. **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**. New York: St. Martin's Press, 1985.

HEYLEN, Romy. Introduction: A Cultural Model of Translation. In: HEYLEN, Romy. **Translation, Poetics and the Stage: Six French Hamlets**. London: Routledge, 1993, pp. 1-25.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

KNUTSON, Susan. 'Tradaptation' Dans le Sens Québécois: A Word for the Future. In: RAW, Laurence (ed.). **Translation, Adaptation and Transformation**. London: Continuum, 2012, pp. 112-122.

LARANJEIRA, Delzi Alves. A música como amálgama cultural na montagem de Romeu e Julieta, do Grupo Galpão. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 22, n. 1, agosto, 2017, pp. 72-82. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2017v22n1p72>. Acesso em 31 de julho de 2020.

LIEBLEIN, Leanore. 'Cette Belle Langue': The Tradaptation of Shakespeare in Quebec. In: HOENSELAARS, Ton. **Shakespeare and the Language of Translation**. London: The Arden Shakespeare, 2004, pp. 255-269.

LIEBLEIN, Leanore. **Shakespeare in Francophone Québec**. Disponível em: <https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Criticism/shakespearein/quebec1/index.html> Acesso em 27 de Março de 2020.

MOREIRA, Eduardo. A tragédia da precipitação em pernas de pau. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v. 1366, maio/junho 2016, pp. 17-20. Disponível em: <http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/2016-1/99-98>. Acesso em 28 de julho de 2020.



MOREIRA, Eduardo da Luz. **Grupo Galpão: uma história de encontros**. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.

MUNRO, John James (ed.). **Brooke's 'Romeus and Juliet' Being the Original of Shakespeare's 'Romeo and Juliet'**. London: Chatto & Windus, 1908. Disponível em: <https://archive.org/details/brookesromeusjul00broo/page/n1/mode/2up>. Acesso em 26 de Maio de 2020.

PAVIS, Patrice. **Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis**. Trad. Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

ORTIZ, Fernando. Do Fenômeno Social da Transculturação e sua Importância em Cuba. In: ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1963, pp. 92-96. Disponível em: <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2018/04/contrapunteo-cubano-del-tabaco-y-el-azucar-fernando-ortiz.pdf>. Acesso em 26 de Maio de 2020.

RAMA, Ángel. Os Processos de Transculturação na Narrativa Latino-Americana. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). **Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 209-225.

RESENDE, Aimara da Cunha. Brazilian Appropriations of Shakespeare. In: RESENDE, Aimara da Cunha (ed). **Foreign Accents: Brazilian Readings of Shakespeare**. Newark: University of Delaware Press, 2002, pp. 11-41.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. Abingdon, Oxon: Routledge, 2006. Disponível em: <https://epdf.pub/adaptation-and-appropriation-the-new-critical-idiom.html>. Acesso em 26 de Maio de 2020.

SALTER, Denis. Between Wor(l)ds: Lepage's Shakespeare Cycle. In: DONOHOE, Joseph; KOUSTAS, Jane (eds.). **Theatre sans Frontières: Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage**. East Lansing: Michigan State University Press, 2000, pp. 191-204.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. Project Gutenberg Etext: Collins Edition, 1998.

SHERLOW, Lois. Shakespearean dramaturgies in Quebec. **Ilha do Desterro**: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, [S.l.], n. 36, jan 1999, pp. 185-218. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8186/7545>. Acesso em 26 de Maio de 2020.

SNELL-HORNBY, Mary. **The turns of translation studies**: New Paradigms or Shifting Viewpoints? Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.

TOURY, Gideon. A Rationale for Descriptive Translation Studies. In: HERMANS, Theo. **The Manipulation of Literature**: Studies in Literary Translation. New York: St. Martin's Press, 1985, pp. 16-41.

WERNER, Christian. *Mire veja*: uma fórmula em *Grande sertão: veredas*. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 26, n.1, jul. 2016, pp. 177-194. Disponível em: [https://www.academia.edu/23143668/Mire\\_veja\\_uma\\_f%C3%B3rmula\\_em\\_Grande\\_sert%C3%A3o\\_veredas?auto=download](https://www.academia.edu/23143668/Mire_veja_uma_f%C3%B3rmula_em_Grande_sert%C3%A3o_veredas?auto=download). Acesso em 18 de Agosto de 2020.